

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
JORNALISMO

**O TEATRO NA ERA DO PÓS-HUMANO: uma análise das  
relações entre teatro e internet**

**MICHELLE BATISTA DA SILVA**

RIO DE JANEIRO  
2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
JORNALISMO

**O TEATRO NA ERA DO PÓS-HUMANO: uma análise das relações  
entre teatro e internet**

Monografia submetida à Banca de  
Graduação como requisito  
para obtenção do diploma de  
Comunicação Social / Jornalismo.

**MICHELLE BATISTA DA SILVA**

**Orientadora: Profa. Dra. Gabriela Lírío Gurgel Monteiro**

RIO DE JANEIRO

2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**TERMO DE APROVAÇÃO**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **O Teatro na era do pós-humano: uma análise das relações entre teatro e internet**, elaborada por Michelle Batista da Silva.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia ...../...../.....

Comissão Examinadora:

Orientadora: Profa. Dra. Gabriela Lírio Gurgel Monteiro - Escola de Direção Teatral da UFRJ.

Professora Dra. Cristiane Costa - Escola de Comunicação da UFRJ.

Prof. Ms. Manoel Silvestre Friques - Faculdade de Artes do Senai CETIQT.

RIO DE JANEIRO  
2012

---

DA SILVA, Michelle Batista.

O teatro na era do pós-humano: uma análise das relações entre teatro e internet. Rio de Janeiro, 2012.

Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO.

Orientadora: Profa. Dra. Gabriela Lírio Gurgel Monteiro

---

## **FICHA CATALOGRÁFICA**

DA SILVA, Michelle Batista. **O teatro na era do pós-humano: uma análise das relações entre teatro e internet. Rio de Janeiro, 2012.** Orientadora: Prof. Dra. Gabriela Lírio Gurgel Monteiro. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

## RESUMO

Este trabalho aborda as possibilidades artísticas do teatro com o surgimento das novas mídias, em especial a internet. As tecnologias trazem novas possibilidades de criação e comercialização de espetáculos e essas novidades colocam em xeque a tradição teatral. O objetivo do trabalho não é dizer qual será o futuro do teatro, mas sim apontar alguns caminhos possíveis experimentados por artistas, e questionar como essas mudanças afetam a nova relação do ator com o espectador. Para tanto, foi necessário um panorama do caminho percorrido pelo teatro com a gradativa inserção do audiovisual na arte e as conquistas do teatro pós-dramático. Como o estudo da relação do teatro com a internet ainda é novo, há poucos autores que se dedicam a esse tema. Mas há estudiosos que traçam importantes ligações entre tecnologia e arte, cinema e teatro, teatro e tradição, etc. Autores esses de grande valor nessa pesquisa como Lúcia Santaella, Arlindo Machado, Béatrice Picon-Vallin, Patrice Pavis, Hans-Thies Lehmann, entre outros. Além da perspectiva histórica teatral foram estudados dois casos atuais de teatro online: os sites *Cennarium* e *Teatro Para Alguém*. A metodologia inclui a análise dos sites citados e de algumas peças online, além de uma entrevista exclusiva com um representante de cada site.

*A minha família,  
pelo incentivo e carinho de sempre.*

## **Agradecimentos**

Gostaria de agradecer a minha família pelo afeto, pelo incentivo, pela torcida e por tudo que eles representam para mim. E também aos meus amigos da ECO, em especial ao Paulo Henrique Rabello (o PH), pela amizade, pela parceria, pela ajuda e por não me deixar desistir nunca.

Um agradecimento especial a minha orientadora Gabriela Lírio Monteiro Gurgel que, mesmo não me conhecendo, visto que ela leciona para os alunos de Direção Teatral, aceitou o meu convite e acreditou no meu projeto.

Um muito obrigada também aos professores Cristiane Costa e Augusto Gazir por terem sido tão importantes na minha formação na UFRJ, além de Gabriela Nóra e professora Raquel Paiva pelas importantes orientações.

E ao amigo Manoel Friques por ter me ajudado desde o início do meu projeto ouvindo todas as minhas ideias e me devolvendo mil outras. Obrigada, Manú.

A todos vocês meu sincero agradecimento.

## Sumário

<b>1.Introdução .....</b>	<b>9</b>
<b>2.Novas tecnologias: afinal, o que há de novo?.....</b>	<b>12</b>
2.1. Perspectivas de um teatro pós-dramático .....	14
2.2.Cenas de cinema: quando o filme invade os palcos.....	18
<b>3. Artes híbridas em tempo de convergência .....</b>	<b>24</b>
3.1. O teatro e as novas mídias.....	26
3.2. O novo meio: uma passagem da cena do vínculo para a cena relacional.....	37
<b>4. Peças para um público virtual.....</b>	<b>43</b>
4.1. Os casos <i>Cennarium</i> e <i>Teatro Para Alguém</i> .....	46
4.2. Análise dos espetáculos.....	54
<b>5. Conclusão .....</b>	<b>60</b>
<b>6. Bibliografia .....</b>	<b>62</b>
<b>7. Anexos .....</b>	<b>65</b>
I. Entrevista com Renata Jesion.....	65
II. Entrevista com Cleston Teixeira.....	74



## 1. Introdução

Confrontado quer queira quer não, aos meios de comunicação, o teatro perde aí sua alma... ou encontra uma nova especificidade através de novos intercâmbios. [...] Os processos de empréstimo e intercâmbio entre o teatro e os meios de comunicação são tão freqüentes e diversificados, que quase não há mais sentido em definir o teatro como uma 'arte pura', nem mesmo em esboçar uma teoria do teatro que ignore as práticas mediáticas que rodeiam e muitas vezes penetram a prática cênica contemporânea. (PAVIS, 2005: 140)

O teatro sempre teve como fundamento da sua arte a efemeridade das representações e a relação ator x espectador estabelecida durante os espetáculos. No século XXI, a arte teatral passa a lidar com os recursos da internet, que traz novos desafios às técnicas teatrais. A possibilidade dos espetáculos acontecerem ao vivo para uma plateia virtual, ou serem comercializados em vídeo pela internet, ou qualquer outro tipo de interação tecnológica que quebre a relação efêmera do ator com o público, nos leva a pensar que o teatro pode se reinventar com o acesso ao mundo virtual, seja para se reconfigurar como teatro, seja para a criação de uma arte híbrida.

O teatro foi escolhido como objeto de estudo devido a minha formação em Artes Cênicas, bacharelado em interpretação, pela UNIRIO e minha experiência no mercado. Trabalho profissionalmente como atriz há 10 anos e, por conta disso, venho observando de perto as transformações pela qual essa arte vem passando. Decidi explorar nessa pesquisa a relação do teatro com a internet. Saber como o teatro se adapta às novas mídias para se reinventar e continuar vivo.

É uma pesquisa relevante do ponto de vista mercadológico, já que buscar um possível público virtual aumenta a difusão e a abrangência dessa arte, com a formação de plateias sem limites territoriais, possibilitando uma universalização dos espetáculos. Mostra-se importante também do ponto de vista teórico compreender as transformações pelas quais o teatro como uma arte efêmera entra em crise no século XX, quando reprodutibilidade técnica passa a dominar o mercado.

Já do ponto de vista prático, da encenação e recepção da obra, é importante pensar acerca de um problema ainda não solucionado: como fica a relação ator X

espectador quando a plateia se torna virtual? Isso ainda é teatro? Qual é a nova relação que se estabelece com essa experiência? Como se dá essa passagem?

Além disso, pensar em uma nova possibilidade de interação entre a obra e o público deixa de ser meramente um problema artístico pois ecoa nas esferas socioeconômicas.

Essa pesquisa não tem um caráter conclusivo, ou seja, não se pretende aqui defender se o teatro deixa ou não de ser teatro ao fazer uso da internet, até porque é uma transformação muito recente e ainda em pequena proporção se comparada à quantidade de espetáculos em cartaz que não dialogam com a era digital. O que pretende-se nesse estudo é fazer um levantamento das novas possibilidades que surgem quando o teatro agrega novas tecnologias ao processo e/ou à comercialização teatral.

Partilho do não desejo de “imobilizar aquilo que é movente” (DUBOIS, 2009: 194), ou seja, não há um interesse em prever o futuro do teatro, entender as regras ou dizer como será o teatro virtual. O que farei nesse trabalho é levantar questionamentos e apontamentos que, quem sabe um dia poderão ser respondidos, mas que agora devem ser entendidos como processos de transição e experiências ainda muito recentes para serem rotuladas.

A ligação entre teatro e internet é muito nova e portanto não há ainda uma grande variedade de obras que tratem do assunto. A base dessa pesquisa se dará através de estudos sobre arte e mídia. Grande parte da bibliografia é recente porque se mostra mais interessante para pesquisa os estudos atuais frente a velocidade das transformações virtuais.

Desse modo Lúcia Santaella e Arlindo Machado se destacam pelos estudos recentes no campo da arte e da mídia. O estudo das novas mídias também passará por textos daqueles que têm como objeto de estudo o teatro, como Patrice Pavis e Jean-Jacques Roubine. Seus estudos trazem um levantamento sobre as características básicas do teatro e suas especificidades.

Por outro lado, usarei textos de teóricos da comunicação como Walter Benjamin e Muniz Sodré. As ideias de Walter Benjamin para reprodutibilidade técnica na arte servirão como base teórica para pensar o teatro como obra reprodutível. Analisar como se dá a reprodução e a possibilidade de democratização com a cena virtual. Enquanto Muniz Sodré apresenta um estudo sobre a passagem da

vinculação para a cena relacional, o que se aplica à passagem do teatro presencial para o virtual, no capítulo *Communicatio e espistème*, do livro *Antropológica do Espelho*.

Para conceituar esse período de tempo em que o teatro se encontra recorro ao termo *pós-humano*, que Santaella utiliza no livro *Cultura e artes do pós-humano*. Esse período de tempo faz referência à cultura digital ora em curso e traz a ideia de que o homem foi movido do centro da obra de arte que agora passa a ser dominada muitas vezes pela técnica. Época essa onde o talento, que foi muitas vezes ligado a uma habilidade quase artesanal, passa a ser vinculado a um domínio técnico.

O estudo será dividido em três partes: a primeira delas vai traçar um panorama dos avanços tecnológicos desde que o teatro se desvincilhou do drama moderno até a entrada do cinema nos palcos. A segunda parte trará a convergência das artes com a comunicação e discutirá a recepção da obra na cena virtual. Já na terceira etapa dessa pesquisa será feito um estudo de caso a partir dos dois sites que exibem teatro online: o *Cennarium* e o *Teatro Para Alguém*. Esses dois sites foram escolhidos por serem os mais representativos em teatro online e por terem características opostas, o que corrobora a ideia de que o futuro do teatro virtual ainda é imprevisível.

## 2. Novas tecnologias: afinal, o que há de novo?

Praticamente desde seu início, o teatro oferecia maquinaria cênica, truques de luzes e bastidores, transformações mágicas. A tecnologia da construção de imagens em perspectiva e os efeitos de luz desempenharam um grande papel na tradição do teatro. No teatro barroco, a iluminação à vela podia ser "regulada" ao se içar quebra-luzes de um grupo de velas para o outro. A luz passava por materiais transparentes e criava disposições complexas. (LEHMANN, 2007: 375)

Não é nada novo que a tecnologia possa ser uma aliada das artes. Seja a tecnologia capaz de produzir novas câmeras, outras tintas, novos suportes, iluminação, enfim, produzir novas possibilidades, ou seja a própria inovação tecnológica a responsável pela criação de novos objetos artísticos. Com os anos, o teatro ganhou o incremento de grandes aparatos tecnológicos: projeções, cenários, iluminação, microfones, legendas etc. Porém, o século XXI traz como dispositivo tecnológico a internet, que pode desestabilizar a única certeza até então do teatro: a presença.

A entrada da internet como mediadora de relações não pode ser ignorada, e o pensamento artístico não fica imune a essas mudanças. Estamos na época dos e-books, do boom das páginas de relacionamento, das óperas transmitidas ao vivo nos cinemas, do ensino à distância, e, sim, do teatro pela internet. A busca por um possível público virtual aumenta a difusão e a abrangência dessa arte, com a formação de platéias sem limites territoriais, possibilitando uma universalização dos espetáculos. Porém, essas transformações podem ser vistas por alguns como a decadência do teatro ou, por outros, a sua redenção, uma maneira de competir frente ao grande número de espetáculos e a diversidade de entretenimento e cultura que o mundo tecnológico oferece.

O que há de teatral em um espetáculo exibido pela internet? Como fica a recepção da obra mediada não pelo corpo do ator e sim pelo computador? E se o espetáculo for apresentado para um plateia real e, ao mesmo tempo, transmitido para uma plateia virtual? E se o espetáculo for filmado e disponibilizado na internet para ser assistido quando e como o espectador desejar? A experiência deixa de ser coletiva

e vira uma experiência individual? A experiência da plateia é uma experiência coletiva? E a experiência online é uma experiência solitária? Será?

É importante compreender as transformações pelas quais o teatro como uma arte efêmera entra em crise no século XX, quando a reprodutibilidade técnica passa a dominar o mercado. Essa crise, no entanto, não se trata de uma crise artística, pois era uma época muito produtiva nos palcos. A crise era do teatro como produto cultural não reprodutível, numa época em que a reprodutibilidade técnica domina o mercado. Além disso, pensar em uma nova possibilidade de interação entre a obra e o público deixa de ser meramente um problema artístico pois ecoa nas esferas socioeconômicas.

Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin já apontava a crise da arte no século XX com o avanço do mundo digital. Ele discute as novas possibilidades artísticas decorrentes da reprodutibilidade técnica, que nessa época ainda estavam atreladas principalmente à ideia da fotografia e do cinema; a velocidade de reprodução pela internet ainda não era possível de imaginar.

A reprodutibilidade, a replicação massificada por meio de métodos maquinais de produção da imagem minou, de um só golpe, toda a estrutura valorativa das “belas artes”. [...] Os argumentos de Benjamin a esse respeito corriam na seguinte direção: a obra de arte tradicional tinha uma presença ou aura que advinha de sua autenticidade, de sua unicidade, de sua existência em um local geográfico. Embora a gravura e suas técnicas reprodutoras já fizessem parte do universo da arte, o advento da reprodutibilidade técnica maquinal foi sem precedentes. (SANTAELLA, 2008: 20)

Apesar dessa constatação, ao contrário da maioria dos críticos, Benjamin não lamentou o surgimento das técnicas de reprodução, pois o mais importante meio a essas transformações era o próprio questionamento acerca da natureza da arte. Hoje, a velocidade de reprodução de imagens é muito superior ao universo a que Benjamin se referia, e isso faz com que a crise no valor da imagem seja ainda maior nos dias de hoje, como afirma Béatrice Picon-Vallin:

o fluxo audiovisual, informacional e publicitário, as trucagens e mentiras das imagens digitais e de seus clones criam uma crise profunda na relação da imagem com a verdade. (PICON-VALLIN, 2008: 157)

Benjamin afirma que apesar da perda da aura há, em contrapartida, uma democratização do objeto artístico e essa dimensão política é vista com bons olhos por Benjamin. Ao contrário de Theodor Adorno e Max Horkheimer, pensadores da Escola de Frankfurt, que acreditam que a perda da aura leva a perda da identidade e que toda cópia está inserida numa cultura mercadológica massificante.

Patrice Pavis acredita nas mudanças culturais. Para ele, é preciso entender os novos rumos da cultura em vez de prender-se em conceitos tradicionais. E, segundo ele, se a desconstrução da representação teatral não chega ao seu objetivo final é porque há ainda uma forte ligação com a *mimesis* tradicional. (2010: 211)

Felizmente, como se verá, o próprio teatro está mundializado, “globalizado”; não está mais ligado a um território, nem mesmo a uma cultura: viaja pelo espaço e pelas práticas. Resta-nos seguir o movimento, ao invés de tentar controlá-lo. (PAVIS, 2010: XXV)

Para entender esse caminho que o teatro percorreu e que tornou possível esses novos encontros é preciso analisar como ele se desvencilhou das amarras tradicionais e se encaminhou para o que se convencionou chamar de teatro pós-dramático. Como o teatro se desapegou de tal maneira da forma dramática tradicional que tornou possível as novas interações artísticas? Desde as interações com a literatura, quando um livro, um conto, uma reportagem, um depoimento, podem se tornar um objeto dramático; com as artes plásticas, quando cenários deixam de ser representativos e podem se tornar verdadeiras instalações e obras de arte; com o cinema, quando fotografias, projeções e vídeos invadem os palcos; e até mesmo com a internet, quando o teatro deixa de pertencer a limites territoriais e pode ser compartilhado, discutido e assistido por uma plateia virtual pelo mundo.

## **2.1. Perspectivas de um teatro pós-dramático**

Entende-se o *teatro dramático* como aquele onde há uma hierarquização do espetáculo que coloca o texto como supremacia. O drama moderno, grande propagador desse estilo, surgiu no Renascimento quando houve a exclusão do

prólogo, do epílogo e do coro, fazendo do diálogo o motor do drama absoluto. Absoluto porque se desligava de tudo aquilo que lhe era externo e se concentrava nas relações intersubjetivas. Ao espectador cabia assistir aos paradigmas do drama moderno "calado, com os braços cruzados, paralisado pela impressão de um segundo mundo" (SZONDI, 2001: 31).

A valorização do texto havia conduzido a uma verdadeira sacralização. Por um lado, as complacências da encenação a tornaram indigna das suas pretensões, incapaz de concretizar essa celebração do texto-idolo. Por outro lado, o *textocentrismo* desviou o espetáculo ocidental para o trilho do mimetismo e do ilusionismo. O que significa que as possibilidades específicas do palco e do teatro não foram exploradas, nem sequer experimentadas, senão de modo intermitente. Em vez de dispor de meios e de liberdade para inventar formas novas, originais, emanadas diretamente da sua prática, o encenador teve de sujeitar-se a uma exigência de reprodução, mais ou menos estilizada, de modelos alheios ao teatro. (ROUBINE, 1998: 59)

Com a crise do drama, no final do século XX, rompe-se a estética da ação, drama e imitação, e o teatro não tem mais a obrigatoriedade de reproduzir o mundo, podendo assim se lançar a novas experimentações estéticas. Por isso, o surgimento do termo *pós-dramático* para designar essa ruptura com a hierarquia.

Alguns teóricos preferem chamar de *teatro pós-moderno*, mas Hans-Thies Lehmann defende o conceito de *pós-dramático* porque faz referência a uma questão estética dessa nova fase que coloca em xeque a supremacia do drama, enquanto *pós-moderno* faz referência a um período de tempo e não a uma característica estética.

Há no livro de Pavis (2005) o verbete *pós-moderno (teatro)*, no qual ele enumera algumas características gerais desse teatro: negação ao conceito de obra fechada; valorização da recepção e da percepção; descentralização da encenação; formação de impressões convergentes e divergentes por parte dos espectadores.

No texto *Teatros pós-dramáticos* Silvia Fernandes (2010) fala sobre a cena contemporânea descrita por Lehmann no livro *Teatro Pós-Dramático*. Segundo ela, a primeira dificuldade de traçar tal panorama é achar um conceito que dê conta de uma cena tão plural, em um território onde cinema, música, artes plásticas, dança,

performance, vídeo e novas mídias encontram-se misturados.

O teatro responderia a essa instabilidade por meio da simultaneidade de canais de enunciação, da pluralidade de significados e da estabilização precária em estruturas parciais, em lugar da fixação em um modelo geral. À semelhança do movimento das partículas elementares, a teatralidade explodida do pós-dramático tomaria direções tão diversificadas que seu único traço comum seria o fato de se distanciar da órbita do dramático. (FERNANDES, 2010: 49)

Nas estruturas teatrais não-hierarquizadas as ligações não são tão óbvias, não há um esforço de ilustração. Dessa maneira, o espectador consegue visualizar diferentes discursos enunciativos, o que vai ao encontro das premissas de uma cultura de convergência onde o consumidor é atraído por múltiplos dispositivos.

Até um época recente, digamos até o fim da década de 1950, a noção de *polissemia* não era praticamente admitida. Supunha-se que um texto de teatro veiculava um único sentido, do qual o dramaturgo detinha as chaves. (ROUBINE, 1998: 32)

Lehmann considera que a partir de 1900 o teatro entra no século da experimentação, impulsionado também pelo nascimento do cinema. Pois, se o objetivo do teatro era a mimese, o cinema, que é capaz de reproduzir fielmente a realidade, teria ultrapassado os limites do palco. Da mesma maneira que se a pintura ficasse atrelada a uma reprodução do real teria sido superada pela fotografia. Assim como Pavis, Lehmann acredita que o Teatro pós-moderno tem a necessidade das normas clássicas para se configurar como tal, pois é justamente a ausência do drama e a quebra de ilusão da realidade que marcam a ruptura entre esses dois estilos.

Silvia Fernandes (2010) explica que o teatro de Brecht também permeia os limites do drama quando inclui o processo de se representar na própria encenação, e porque exige uma recepção ativa do espectador. Mas ele ainda não é considerado pós-dramático porque não rompe totalmente com o drama, ou seja, há ainda no teatro de Brecht uma preocupação narrativa, mas não uma preocupação encerrada nos limites do próprio drama. E sim uma narração que se completa apenas com a encenação que



preenche os espaços vazios das montagens. Por isso, Lehmann também considera o conceito de teatro pós-brechtiniano como teatro pós-dramático, ou pós-moderno. Gabriela Lírio destaca que Brecht traz algumas experimentações audiovisuais, como letterings, e se interessa por uma nova narrativa desenvolvida a partir da exposição de imagens ligadas a um carácter documental da fábula, o que caracteriza o teatro épico brechtiano. (LÍRIO, 2011b: 29) Da mesma maneira, Lehmann analisa o teatro do absurdo, mas, apesar de algumas semelhanças com o teatro pós-dramático, não havia nesse teatro ainda a não-hierarquia do texto.

É interessante notar na cena contemporânea também a transformação da figura do encenador. O encenador, termo e função, surgiu na primeira metade do século XIX, mas em épocas anteriores havia funções parecidas. No teatro grego havia um instrutor, chamado de *didaskalo*, e geralmente era o próprio autor. Na idade média, o *meneur de jeu*, "condutor do jogo". Já na época do Renascimento e do barroco arquitetos e cenógrafos muitas vezes organizavam o espetáculo. Nos anos 1960 e 1970 a presença do encenador foi muitas vezes contestada pelos outros artistas do palco. Mas nos anos 1990 a função do encenador deixa de ser contestada e é até banalizada. (PAVIS, 2005: 128)

No teatro contemporâneo o encenador não está mais no centro da produção de sentido por algumas razões. Uma delas, pelo aspecto técnico, é que agora há uma demanda por um serviço especializado (engenheiro de som, iluminação high-tech, imagens em vídeo, gravadas ou ao vivo, etc.) que o encenador muitas vezes não domina, e elas de alguma maneira impõe-se ao encenador. (PAVIS, 2010: 365)

Uma outra razão, agora pelo ponto de vista artístico, e para mim a mais importante, é que não há mais o desejo de se colocar no centro dessa produção de sentido. O encenador contemporâneo tornou-se um "sujeito pós-moderno intermitente que perde e dispersa voluntariamente seus poderes" (PAVIS, 2010: 367). A cena contemporânea permite e deseja que o espectador seja inserido na obra não apenas como receptor mas também como produtor de sentido. O sentido se completa com a recepção e está ligado à individualidade e às conexões que o espectador faz a partir daquilo que ele assiste e daquilo que ele é.

Tal como a concebemos atualmente, a encenação não tem que ser clara, legível, explicativa. Seu papel não é

servir de mediadora entre emissor e receptor, autor e público, de "arredondar os ângulos". Ao invés de simplificar e explicitar, continua voluntariamente opaca. (PAVIS, 2010: 369)

## **2.2. Cenas de cinema: quando o filme invade o palco**

Da mesma maneira que é impossível falar do teatro contemporâneo sem entender as novas possibilidades que o teatro pós-dramático abriu aos artistas, também é impossível falar da interação do teatro com as tecnologias audiovisuais sem recorrer ao cinema. O teatro e o cinema sempre mantiveram uma rivalidade histórica, porém é inegável as trocas entre essas artes.

No artigo *Passagens, interferências, hibridações: o filme de teatro*, Béatrice Picon-Vallin fala das aproximações entre teatro e cinema e da passagem, total ou parcial, do teatro para tela. Para ela, da mesma maneira que o teatro europeu está ligado a uma cultura cinematográfica, o cinema também continua ligado ao teatro, que foi muito adaptado para as telas no começo da sétima arte.

A teatralidade no cinema pode estar na maneira como os textos são ditos, na divisão em atos, nas soluções cênicas resolvidas pelos atores e não pelos cortes do cinema, na cena dentro da cena, na iluminação, no figurino etc. Enquanto o cinematográfico no teatro pode estar na fotografia, nas imagens projetadas, na construção da narrativa, nos cortes, e em inúmeras possibilidades que ainda serão apresentadas.

O teatro, historicamente anterior ao cinema, influenciou o nascimento da sétima arte, no jogo cênico dos atores, evidenciado em planos estáticos, por vezes frontais; na decupagem das ações; no deslocamento lateral dos atores, ressaltado, por exemplo, em diversas experiências de Méliès – todos aspectos reveladores da “cultura cênica”. (LÍRIO, 2011: 3)

As trocas entre ambas sempre existiram, embora às vezes houvesse uma disputa que colocava as duas artes em lados opostos: os modernos x os antigos. Porém, ao mesmo tempo em que o cinema cresceu, o teatro também evoluiu. Picon-

Vallin afirma que os empréstimos, às vezes evidentes e outras vezes discreto, se dava de várias maneiras, seja na encenação, na atuação, na escrita, na cenografia, ou na luz, no som etc. Não podemos esquecer que as inovações tecnológicas e a forte presença da mídia televisiva também aumentam as possibilidades, e as vontades, de se misturar às tecnologias da imagem aos palcos.

Para se referir às trocas entre o cinema e o teatro Bazin fala em "teatro filmado", que era um cinema visto com inferioridade por aqueles que, ao contrário do crítico, defendiam o "cinema puro". Esse conceito nos remete à ideia de uma câmera fixa e cenário único. Para Bazin um grande erro dos diretores é tentar esconder os elementos teatrais de um filme em vez de assumí-los. Hoje podemos falar em "filme de teatro", termo que Béatrice Picon-Vallin utiliza, pois vai ao encontro da contemporânea já que trata da presença da teatralidade no filme, que pode estar flagrada na câmera fixa como em outras tantas características que remetem aos palcos.

Picon-Vallin defende que a rivalidade entre o cinema e o teatro, que tende a diminuir nos dias de hoje, foi construída a partir da falsa ideia de que o teatro seria algo imutável. E da ideia de uma teatralidade-clichê clássica: “a preponderância do texto, a rigidez e a afetação, o exagero na atuação, a frontalidade, as unidades de lugar e de tempo, e a já referida artificialidade” (PICON-VALLIN, 2008: 153). Quando, na verdade, o teatro tinha justamente se aventurado a quebrar essas regras “recorrendo à montagem, à dramaturgia do fragmento, à valorização do corpo em movimento, à reapropriação ativa e crítica de tradições distantes, à explosão do lugar cênico ou à busca do desenho impreciso da cena etc” (PICON-VALLIN, 2008: 153). Ela defende um teatro histórico que responde às mudanças do seu tempo, mas reconhece que a ideia de um teatro tradicional e imutável, embora em vias de desaparecer, ainda permanece.

a teatralidade é evolutiva, está inscrita em uma história e é preciso toda uma experiência da platéia e do palco para apreendê-la de uma forma não limitativa, por meio de um efeito de profundidade, de volume e de densidade, ou de um jogo de contrastes, como o fazem Roland Barthes - "É o teatro menos o texto [...], uma espessura de signos e sensações". Ou Orson Welles: "uma mistura de irrealidade e de verdade". (PICON-

Entre os palcos e as telas houve uma dupla troca, apesar dos medos e das desconfianças. Medo, como o medo dos e-books matarem os livros; da tv matar o cinema; da fotografia destruir a pintura; do cinema acabar com o teatro. Medos esses que nunca se concretizaram na história pois as novas formas de pensar e produzir cultura têm se mostrado passíveis de convivência. Picon-Vallin acredita que esse atual contexto multimídia diminui as barreiras entre o teatro e o cinema. Outro fator é a circulação mundial de informações e produtos que o século XXI proporciona.

A era televisual, a situação de dependência do cinema em seu modo de produção e de consumo em relação a um sistema dominado pela televisão, a ascensão das novas imagens e das técnicas de digitalização são os elementos de uma situação de crise que opõe não mais teatro e cinema, e sim teatro, cinema e ‘visual’, segundo a expressão de Serge Daney. (PICON-VALLIN, 2008: 155)

Ela acrescenta ainda três elementos de a serem entendidos nessa abordagem:

- 1) Diz respeito a maneira pela qual o teatro foi refinado pelo cinema, seja pela fotografia, pelas imagens claras, precisas ou desfocadas ou até pelas trocas de planos.
- 2) A quantidade de filmes a partir de peças de teatro.
- 3) O cinema não é mais uma etapa final, ou seja, hoje além de pensar que o teatro pode vir a se transformar em cinema, o inverso também é válido. O cinema pode sim ser representado no palco.

Em *Cinema e teatro: interfaces*, Gabriela Lírio cita alguns diretores teatrais e cineastas que buscavam explorar as zonas de interação entre as duas artes. Entre eles “Griffith, Bergman (para quem tudo é teatro), Angelopoulos, Visconti, Cassavetes, Malle, Buñuel, Rohmer, Oliveira, Greenaway, Ozu, Peter Brook, Bob Wilson, Jacques Lasalle” (LÍRIO, 2011a: 56).

O filme *Noite de estreia* de Cassavetes é um bom exemplo de uma teatralidade levada ao cinema, tanto pelas interpretações e soluções cênicas como pela metalinguagem que leva a encenação para dentro da encenação e até mesmo pelo próprio título. O longa de 1977 conta a história de Myrtle Gordon, interpretada por Gena Rowlands. Myrtle é uma atriz de teatro de meia idade que se vê em crise, desencadeada pela morte de uma fã, às vésperas da estreia de seu novo espetáculo em

Nova Iorque. Sua crise por vezes se confunde com a crise da personagem que interpreta, é difícil separar até que ponto o medo da velhice é o medo da personagem do teatro ou da personagem de Cassavetes. Há quem diga que o filme fale de amor, outros dizem que é sobre a velhice, ou ainda sobre a relação ator e personagem, mas independentemente da leitura feita pelo espectador é, sem dúvida, um filme que apresenta uma teatralidade latente. Talvez caiba aí utilizar o termo "teatralidade cinematográfica" que Gabriela Lirio (2011a) retoma para explicar essa dupla troca entre teatro e cinema.<sup>1</sup> Em muitas cenas a câmera fica distante, em um plano aberto, onde podemos ver os personagens juntos em quadro. E assim se desenvolve a ação, resolvida pela *mise en scène* dos atores e não pelos cortes cinematográficos.

Como se não bastasse tantas virtudes, *Noite de Estréia* também trava um dos mais instigantes diálogos entre teatro e cinema já registrados em película. Para poder acompanhar de perto o sofrimento da estrela, a câmera de Cassavetes invade o palco e as cochias sem constrangimento, muitas vezes sem anunciar à platéia quem está em cena, se Myrtle (a atriz) ou a personagem que ela interpreta. A fotografia, de Al Ruban, é elegante e sombria, um pouco distante da crueza que marca a maior parte da obra de Cassavetes, mas ainda despojada, e enfatiza com perfeição a simplicidade da trama, que é conduzida com segurança e mão firme pelo diretor.<sup>2</sup>

E sobre diretores teatrais que também exploram esses limites do teatro-cinema, o exemplo mais marcante dos palcos cariocas foi o espetáculo *Júlia*, de Christiane Jatahy. A peça, inspirada no texto *Senhorita Júlia*, de Strindberg, seria só mais uma montagem carioca não fosse a ousadia de explorar ao máximo os limites de cada arte. A montagem mistura encenação teatral "tradicional", com cenas previamente filmadas e cenas filmadas ao vivo diante dos espectadores. É teatro filmado ou cinema ao vivo? É um limite ainda impossível, e não desejado, de mensurar.

---

<sup>1</sup> A autora retoma o termo originalmente escrito em: GERSTENKORN, Jacques. "Lever de Rideau". In: *Cinéma et théâtralité*. Lyon: Aléas/Cahiers du Gritec, p.13.

<sup>2</sup>Crítica de Rodrigo Carreiro para o site *Cine Reporter*. Disponível em: <http://www.cinereporter.com.br/criticas/noite-de-estreia/>. Acessado em: 04 de abril de 2012.

Não é de hoje que Christiane Jatahy investiga novas possibilidades cênicas, sua pesquisa começou ainda em 1996, e propunha desde espaços não convencionais a integração com o público. A partir de 2003 ela mergulhou numa pesquisa mais aprofundada com o audiovisual e o teatro, que deu origem ao espetáculo *Corte Seco* (2009), que propunha uma videoinstalação integrada à cena com a imagem de câmeras de segurança; o filme *A falta que nos move* (2009) que levou para o cinema a peça homônima (2005); e que culminou com o espetáculo *Júlia* (2011), uma verdadeira integração de teatro e cinema em cena.

Apesar dessas propostas mais ousadas estarem, na maioria da vezes, nas mãos da nova geração de diretores teatrais, não podemos esquecer que foram iniciativas de diretores a frente de seu tempo, como Zé Celso, que prepararam o terreno para o que acontece hoje. Há muito anos Zé Celso utiliza o vídeo em cena, seja nas projeções ou nas próprias cenas que filmadas ao vivo ganham outra dimensão ao ter seu tamanho multiplicado nas telas.

Em *Um "efeito cinema" na arte contemporânea*, Philippe Dubois fala da influência da sétima arte na produção cultural em geral. Para Dubois essa presença constante do “efeito cinema” na arte contemporânea é algo irritante e intrigante ligado a um modismo de uma geração, a dos artistas e cineastas do início dos anos 90 do século XX tamanha a recorrência desse estilo. Os cineastas experimentais e os videoartistas são historicamente e esteticamente vistos por Dubois como os mediadores entre a arte e o cinema. Enquanto o cinema experimental inaugura a instalação, a videoarte leva a imagem em movimento para as galerias e museus.

A videoarte faz essa conexão desde os anos 60, e, assim como as outras artes, hoje ela já foi absorvida pelo universo digital (inicialmente das fitas cassetes, hoje podemos incluir diversos dispositivos tecnológicos e até mesmo a internet). No texto, Dubois traça a trajetória da videoarte, afirmando que nos anos 60 e 70 ocorrem as descobertas em termos de imagens (maneiras de reinventar formas: telas divididas, imagem múltipla, em camadas, tratamento de cores e velocidades etc.); descobertas em termos de dispositivos (princípio do tempo real, das imagens ao vivo com o seu objeto: imagens de feedback e circuitos fechados).

Já nos anos 1980 houve uma nova dimensão tecnológica com a possibilidade da reprodutibilidade. Agora, com as fitas cassete e a fácil reprodução das obras cinematográficas e de vídeo, há uma intensa apropriação de imagens para construção

de novas obras e pensamentos. E também é nesse momento que as videoartes passam da projeção em festivais para os lugares de exposição com a presença marcante dos televisores, não somente como suportes para imagem mas também os próprios televisores passam a representar uma imagem, seja pelo tamanho, pela quantidade, pela forma com que são colocados no espaço expositivo etc. A partir dos monitores são formadas várias composições nos espaços.

Nos anos 1990 e 2000 mais uma vez há um avanço tecnológico, agora é a vez dos projetores de vídeo de grande formato. Assim as imagens deixam de pertencer às dimensões dos monitores e passam a habitar diferentes lugares. Elas podem ser projetadas nas paredes de galerias, em fachadas de prédios e casas, em grandes telas, em incontáveis objetos que tenham alguma superfície refletora. Dessa maneira, o vídeo, ao abandonar limites espaciais, invadiu ainda mais o terreno de outras artes, o que, segundo Dubois, contribui muito para a troca entre o cinema e arte contemporânea.

Desde os primórdios do cinema, projetaram-se em cena fragmentos de filmes; as primeiras utilizações, com clara função dramatúrgica, encontram-se na encenação do *Livro de Cristóvão Colombo*, de Paul CLAUDEL (1927) e nas encenações engajadas de PISCATOR, BRECHT e NEHER, nos anos vinte. Mas APPIA, desde 1891, já utilizava projeção da sombra de um cipreste em um cenário abstrato e mineral. (PAVIS, 2005: 308)

### 3. Artes híbridas em tempos de convergência

No livro *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?*, Lucia Santaella divide a comunicação em seis grandes eras civilizatórias: a era da comunicação oral; a da comunicação escrita; a da comunicação impressa; a era da comunicação propiciada pelos meios de comunicação de massa; a era da comunicação midiática; e a era da comunicação digital. Mas explica que o início de uma nova era não resulta da desaparecimento da anterior pois de alguma maneira essas eras se sobrepõem formando uma verdadeira malha cultural.

A era da comunicação oral refere-se ao período onde o processo comunicativo baseava-se na fala; a era da escrita surge com as primeiras formas de registro desde a escritura pictográfica até a fonética; já a era da impressão surge com a possibilidade de reprodutibilidade da escrita a partir de uma matriz.

A partir da Revolução Industrial e o começo da era da comunicação em massa que podemos começar a pensar sobre o tema da convergência, pois a partir daí que o campo das artes e das comunicações começaram a se cruzar. A comunicação massiva deu início ao processo de hibridização das formas de comunicação com a cultura. A autora ressalta que é possível notar ainda que nos próprios meios de massa há uma mistura com outros meios, como no cinema onde envolve o trabalho de letras de um roteirista; da arte de um fotógrafo; da habilidade de um ator, por vezes conseguida através do teatro etc. No próprio meio de massa já podemos notar a mistura de linguagens.

as artes que, desde o Renascimento, estavam protegidas pelo invólucro de potentes sistemas de codificação, como é o caso da perspectiva monocular na pintura e o sistema tonal na música, não ficaram imunes às transformações culturais que as máquinas reprodutoras de linguagem, rebentos da Revolução Industrial e inauguradoras da comunicação massiva, estavam trazendo para o universo da cultura. [...] as artes foram crescentemente incorporando os dispositivos tecnológicos dos meios de comunicação como meios para sua própria produção. (SANTAELLA, 2005: 12)



Santaella chama de cultura das mídias o momento em que os meios de comunicação e os meios de produção de arte ficaram intrinsecamente ligados, por volta dos anos 70 e 80 do século XX. Desde o modernismo que os artistas apresentam uma certa fascinação pelas novas tecnologias que aos poucos foram sendo apropriadas para a produção de suas artes. Elas viraram uma ferramenta fundamental no experimentalismo das artes. Fotografias, imagens digitalizadas, filmes, vídeos, projeções, tudo isso passa a ganhar espaço nas galerias. Uma característica da cultura das mídias é a mistura que ela promove: “filmes são mostrados na televisão e disponibilizados em vídeo; a publicidade faz uso da fotografia, do vídeo e aparece em uma variedade de mídias; canais de tv a cabo especializam-se em filmes ou concertos, óperas e programas de arte etc” (SANTAELLA, 2005: 14).

Um ponto importante levantado pela autora é que a popularização das artes através das mídias é sem dúvida a responsável pelo aumento do espaço de exposição e dos frequentadores dos museus e galerias. E a arte e a comunicação que já estavam em um grande fluxo de empréstimos entre si ganharam ainda o incremento da cibercultura na era da cultura digital. Agora há ainda a possibilidade de uso da realidade virtual, das interações via internet, da presença virtual, das artes digitais, do ciberespaço compartilhado. Diante disso Santaella declara a verdadeira impossibilidade de separação entre as artes e a comunicação.

Henry Jenkins anuncia na capa de seu livro *Cultura da Convergência* que “as mídias tradicionais são passivas. As mídias atuais, participativas e interativas. Elas coexistem. E estão em rota de colisão” (JENKINS, 2008). Quando ele fala em mídias tradicionais podemos pensar em jornais impressos, livros, revistas, rádio, televisão etc. Já as novas mídias estão relacionadas aos avanços tecnológicos e à internet: seriam os tablets, os smartphones, o computador, e essa oferta de novos produtos tende a crescer rapidamente.

Essa rota de colisão é chamada por ele de *Cultura da Convergência*. O autor defende o argumento de que a *convergência* não deve ser vista como uma tecnologia que une vários aparelhos em um só, para Jenkins ela deve ser compreendida como uma mudança cultural que faz com que os consumidores passem a procurar informações e fazer suas próprias conexões a partir dos materiais midiáticos dispersos. Assim, “a convergência não ocorre dentro de aparelhos, por mais sofisticados que venham a ser. A convergência ocorre dentro dos cérebros de

consumidores individuais e em suas interações sociais com os outros" (JENKINS, 2008: 28). Daí a ideia de que a cultura convergente seja influenciada por três fatores: a convergência dos meios de comunicação (através dos múltiplos suportes midiáticos); a cultura participativa (através de um consumidor ativo); e a inteligência coletiva (com a união das habilidades de cada indivíduo que agora são compartilhadas).

### 3.1. O teatro e as novas mídias

Palavras impressas não eliminaram as palavras faladas. O cinema não eliminou o teatro. A televisão não eliminou o rádio. Cada antigo meio foi forçado a conviver com os meios emergentes. É por isso que a convergência parece mais plausível como uma forma de entender os dez anos de transformações dos meios de comunicação do que o velho paradigma da revolução digital. Os velhos meios de comunicação não estão sendo substituídos. Mais propriamente, suas funções e status estão sendo transformados pela introdução de novas tecnologias. (JENKINS, 2008: 39)

Arlindo Machado utiliza no livro *Arte e mídia* o vocábulo “artemídia” para se referir ao que seria o *media arts* em inglês. E segundo a definição dele essa nova palavra serve para

designar formas de expressão artística que se apropriam de recursos tecnológicos das mídias e da indústria do entretenimento em geral [...] o termo compreende, portanto, as experiências de diálogo, colaboração e intervenção crítica nos meios de comunicação de massa (MACHADO, 2010: 7)

Para ele, o termo compreende mais do que a simples utilização de câmeras, computadores e outras tecnologias, mas principalmente a entrada da arte nos grandes meios de massa: a televisão e a internet. Machado afirma que ainda há uma resistência de artistas tradicionais em imaginar verdadeiras possibilidades artísticas em meios de massa, mas contra esse pensamento tradicional ele responde:

Os defensores da artemídia, entretanto costumam ser

menos arrogantes e mais espertos. Eles defendem a ideia de que a demanda comercial e o contexto industrial não necessariamente inviabilizam a criação artística, a menos que identifiquemos a arte com o artesanato e com a aura do objeto único. No entender destes últimos, a arte de cada época é feita não apenas com os meios, os recursos e as demandas dessa época, mas também no interior dos modelos econômicos e institucionais nela vigentes, mesmo quando essa arte é francamente contestatória em relação a eles. (MACHADO, 2007: 24)

Vale ressaltar que cinco anos já se passaram desde que Machado escreveu esse livro, hoje o uso das mídias pelos artistas está em franco crescimento, a exemplo do uso da internet na arte e o crescimento dos filmes de bolso, que são filmes curtos feitos para serem assistidos por dispositivos que cabem no bolso, como celular e aparelhos de mp4. O autor retoma as ideias de Walter Benjamin sobre a fotografia e o cinema e as transporta para o universo das novas mídias, seguindo esse modelo de pensamento não importa se a nova produção artística massiva pode ser considerada arte ou não, o que interessa é perceber que esses produtos existem e entender como eles questionam os conceitos tradicionais da arte. Da mesma maneira, não nos interessa nesse momento saber se o teatro online deve ainda ser considerado teatro ou não, resta-nos observar como esse novo produto se insere na vida social das pessoas e se prolifera ou não como meio de massa.

O que seria o teatro online? Uma espécie de registro do espetáculo em tempo real? Um desdobramento da sociedade do espetáculo, dos *reality shows*, das videoconferências pela simultaneidade na transmissão? O reflexo de uma sociedade complexa que mistura espetáculos naturais e artificiais, das culturas híbridas e das interdisciplinaridades?

Segundo Santaella, o termo “cultura das mídias” foi criado em 1992 para se referir a essa cultura pós-moderna transitória e híbrida, diferente da cultura de massas, que passou a possibilitar escolhas alternativas aos consumidores. Uma mesma informação transita do jornal para a tv, para internet, para as artes etc. Junto com o processo de informatização coloca-se em crise a hegemonia da cultura de massa. Ela é responsável pelo aumento de mercados culturais e pela formação de novos hábitos de consumo.

O que podemos dizer sobre o teatro é que ainda é bem modesta a contribuição dessa mídia participativa na produção teatral se compararmos, por exemplo, aos efeitos da era da internet na indústria fonográfica ou cinematográfica. Mas já podemos perceber de antemão algumas tentativas teatrais de digerir as mudanças da tecnologia.

Deixar o teatro alheio às mudanças culturais é pensar que ele seja por si mesmo a-histórico. Quando, na verdade, a obra artística tem, e deve ter sempre, uma permissão de diálogo com o passado, o presente e o futuro. Pavis diz que "desconstruir a tradição não significa absolutamente destruí-la, mas sim realçar-lhes os princípios ao confrontá-los com o da atualidade" (PAVIS, 2010: 207).

Quando se fala em convergência está implícito além de uma inovação tecnológica uma mudança cultural, de hábitos e valores. Jenkins recusa a idéia de que convergência é principalmente um processo tecnológico, para ele, mais do que isso é a transformação cultural, pois agora os consumidores são incitados a procurar novas informações e fazer suas próprias conexões, ou seja, eles deixam de ser espectadores passivos. Santaella, por sua vez, defende que

convergir não significa identificar-se. Significa, isto sim, tomar rumos que, não obstante as diferenças se roçam sem perder seus contornos próprios. (SANTAELLA, 2005: 7).

Lehmann também acredita que as mídias tenham lugar no teatro quando diz que

as mídias não se reduzem a uma produção de efeitos e afetos, mas apontam para uma instância organizadora, o grupo de teatro, que estabelece um diálogo virtual com a consciência do espectador, um diálogo que, apesar de todas as camadas temporais da presença e da ausência, tem lugar no espaço-tempo do teatro (LEHMANN, 2007: 385)

O autor diz que a relação do teatro com as mídias está hoje em lugar de treinamento e experimentação onde os atores ainda disputam poder e dependência com as estruturas tecnológicas. A mídia muitas vezes serve não como aparato tecnológico a ser utilizado no palco e sim como inspiração. Lehmann cita algumas das

características das mídias levadas aos palcos como:

vertiginosa alternância de imagens, o ritmo de conversação abreviado, a gag das comédias televisivas, alusões ao entretenimento trivial da televisão, a estrelas do cinema e da TV, citações da cultura pop, dos filmes de entretenimento e dos temas veiculados pela publicidade midiática (LEHMANN, 2007: 380)

No texto *Teatro e mídias* Hans-Thies Lehmann (2007) defende que a pós-modernidade lança um olhar diferenciado sobre a modernidade. Na cultura midiática a imagem é um instrumento de grande poder, e, segundo Lehmann, ela tem a vantagem do tempo pois pode ser lida rapidamente. Para ele, essas imagens, primeiro a cinematográfica e em seguida o vídeo, atuam mais fortemente sobre a imaginação do que o corpo do ator no palco.

Essa possível investigação teatral no sentido de se misturar cada vez mais a novas formas de arte é desejada e inevitável, mas na medida em que essas mudanças alcançam até então os poucos alicerces do que se chamava tradicionalmente o teatro coloca em xeque a própria essência teatral. O que faz o teatro para que ele seja teatro e não cinema, teatro e não instalação, teatro e não performance, teatro e não dança? O texto dramático? Não. Esse alicerce foi derrubado com a crise do drama moderno. Pode não haver texto; pode-se encenar um livro; é possível dramatizar uma notícia de jornal; ou fazer um espetáculo de improviso; e as possibilidades são inúmeras. Seria então o palco? Não. A ideia de uma caixa fechada ou a obrigatoriedade de uma quarta parede também já caíram por terra, o que fez possível um espetáculo como *BR3* do Teatro da Vertigem ser encenado numa balsa no meio do Rio Tietê.<sup>3</sup> Seriam os artifícios, cenários, figurinos, sons? Também não. Isso Grotowski já provou há muito tempo na sua defesa de um teatro pobre. A única coisa que parece permanecer é a relação do ator com o espectador. Sem espectador não há teatro. Sem ator também não.

A presença, a efemeridade, a impossibilidade de repetição do mesmo momento, tudo isso coloca o teatro como a arte que mais se aproxima da morte.

---

<sup>3</sup> Espetáculo do *Teatro da Vertigem* dirigido por Antônio Araújo que foi apresentado dentro de uma balsa no rio Tietê, São Paulo, em 2006.

Lehmann diz que para Heiner Müller o moribundo em potencial constitui a especificidade teatral.

na medida em que o teatro consiste em um tempo-  
espaço comum de mortalidade, ele formula como arte  
performativa a necessidade de lidar com a morte,  
portanto com a vitalidade da vida. (LEHMANN, 2007:  
372)

Mas e quando uma nova mídia como a internet questiona a necessidade de uma presença física? É realmente necessário apegar-se a uma especificidade? Existe ainda uma especificidade teatral? É ainda coerente nos dias de hoje pensar a presença física do ator como algo específico para o teatro? Ou será que devemos admitir a realidade virtual como uma realidade física e tangível?

A prática contemporânea põe em dúvida a idéia de uma  
essência ou de uma especificidade da arte teatral; ela  
contesta as fronteiras erguidas no século XVIII com as  
artes plásticas, a música, a mímica, a dança, a  
cerimônia, a poesia. Ela apela ao cinema ou ao vídeo,  
medita sobre as relações do humano e do inumano, do  
animado e do inanimado, pretende-se pós moderna,  
isto é, à margem de tudo o que fazia as certezas da arte  
e da estética de antigamente. (PAVIS, 2010: 390)

No Dicionário de Teatro de Pavis é possível encontrar o verbete *especificidade teatral*. Ele explica que buscar essa essência seria encontrar algo único e indecomponível que fosse propriamente dramático, ou seja, que não fosse empréstimo de outras artes. Pra ele, a única possibilidade possível seria a combinação dos elementos cênicos. Mas questiona essa possibilidade quando diz que nem sempre os elementos cênicos estão em síntese. Essa união de elementos ocorre, por exemplo, em uma ópera de Wagner, mas não podemos dizer que esses elementos estão unidos numa montagem de Brecht.

Por fim, ele diz que:

o teatro, na verdade, visualiza e concretiza as fontes da  
fala: ele indica e encarna um mundo fictício por meio  
de signos, de modo que ao termo do processo de  
significação e de simbolização, o espectador reconstitui  
um modelo teórico e estético que analisa o universo

dramático representado a seus olhos. (PAVIS, 2005: 139)

Das possibilidades levantadas por Pavis, acredito que essa seja a mais próxima do teatro de hoje. O específico não estaria na combinação de elementos e sim na criação de sentido feita pelo espectador daquilo que é visto. Quando digo "criação de sentido" não quero dizer necessariamente a criação de uma narrativa, mas a apreensão da obra pelo espectador.

Se Pavis diz que é necessário a criação de signos e a recepção e análise dessa criação, é preciso de, no mínimo, um ator e um espectador. E é justamente nessa questão que a nova mídia a que me refiro, a internet, vai questionar. Essa relação ator/espectador precisa ser real, presencial, ou é possível pensar em teatro virtual? O importante seria a presença ou o "ato de presença"?

*Ato de presença* é um termo que Pavis traz à tona e muito nos serve nessa compreensão. Ele acredita que a presença do ator não significa que ele esteja fisicamente presente ou visível.

Do ponto de vista teatral, a palavra presença é recorrente em críticas e avaliações de performances atoriais. Veja-se, por exemplo, o comentário de Patrice Pavis: “‘ter presença’ é, no jargão teatral, saber cativar a atenção do público e impor-se [...]. Segundo a opinião corrente entre a gente de teatro, a presença seria o bem supremo a ser possuído pelo ator e sentido pelo espectador”. Antes de ser reconhecida como uma característica física inerente a um ator ou ainda ser identificada por meio de um objeto cênico que lhe configure, a presença no âmbito teatral diz respeito, em um primeiro momento, a algo que se manifesta no corpo do ator. Sua existência, porém, se dá, nas palavras de J. P. Ryngaert citadas por Pavis: “sob a forma de uma energia irradiante, cujos efeitos sentimos antes mesmo que o ator tenha agido ou tomado a palavra, no vigor de seu estar ali”. Sob essa perspectiva, percebe-se que a relação entre atuação e presença não é exclusiva, isto é, em muitas apresentações, o espectador não irá sentir obrigatoriamente a presença do ator/performer, por mais que ambos compartilhem a efemeridade do acontecimento cênico. Desse modo, ter, ou não ter vigor de estar é algo que diferencia uma atuação das

demais, singularizando-a. Por ser algo percebido e não obrigatoriamente apreendido semiologicamente, a presença é difícil de ser designada de maneira objetiva. Ela adquire, com isso, uma carga misteriosa, quase mítica. (FRIQUES, 2011) <sup>4</sup>

O que Friques levanta é a ideia de que a presença se localiza no espaço relacional entre a obra e o interlocutor. A presença não é inerente à representação. Ela pode estar sim na presença física do ator, mas não está necessariamente vinculada a isso. Ela estaria relacionada à reação do receptor. O que dialoga diretamente com as ideias de Muniz Sodré que discutiremos mais adiante, sobre a passagem da cena do vínculo para a cena relacional.

Admitindo que a presença seja relacional é possível acreditar que pode haver presença teatral em um espetáculo mediado pela internet. O que a cena contemporânea faz é justamente quebrar o conceito de presença como materialidade, como um corpo vivo e não mediado.

A presença do ator significa que esse ator seja visível? E se ele está invisível, situado nos bastidores, ou atuando sistematicamente atrás de um painel servindo de tela – percebido ao vivo apenas pelo vídeo e projetado numa parte do cenário; e se ele está ao telefone ou é filmado pela webcam num outro extremo do planeta? Nesse caso, ele faz, então, ato de presença, uma presença que podemos imaginar à falta de percebê-la diretamente. [...] O ator pode, assim, muito bem estar ausente do espaço cênico, e estar absolutamente presente num lugar totalmente distinto. A presença não está mais ligada ao corpo visível. Se estou ao telefone, estou presente – live – mas, evidentemente ausente do espaço visível. [...] Muitos espetáculos utilizam a internet como forma de comunicação sem o ator estar presente no palco, porém conectado diretamente. (PAVIS, 2010: 175)

José Da Costa, autor de *Teatro Contemporâneo no Brasil* (2009), acredita que o teatro brasileiro atual reflete a ambiguidade da definição de presença na cena contemporânea. Isso porque há exemplos de intensa presença corporal e material

---

<sup>4</sup>Disponível em:

<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1794/1528>.



como uma marca da teatralidade, ele dá como exemplo o teatro do Zé Celso e o do Antônio Araújo; ao mesmo tempo em que há presença na intensidade material de um teatro da imagem, de múltiplas referências artísticas de Gerald Thomas, por exemplo, ou de uma teatralidade irônica como no teatro de Enrique Diaz.

Nesse quadro, parece, então, que poderíamos falar da existência de duas vertentes teatrais, uma delas fundada na explicitação da presença, como performatização material e corporal exacerbada (Zé Celso e Antônio Araújo), e a outra, no esmaecimento irônico e cerebral dessa presença (Gerald Thomas e Enrique Diaz). (COSTA FILHO, 2009: 128)

Mas o autor afirma que, apesar das predileções, há dentro da obra de cada um desses diretores um jogo duplo onde ora prevalece o esmaecimento da presença do ator e ora prevalece a valorização dela. E ela exemplifica isso com o Zé Celso, que, apesar de valorizar a presença material do corpo dos atores, recorre inúmeras vezes ao esmaecimento dessa presença quando faz uso de vídeos e monitores, quando multiplica o corpo dos atores, ou parte dele, nas telas e projeções. Até na presença corporal dos atores da companhia do Antônio Araújo Da Costa vê indícios de relativização da presença. Para ele, muitas vezes a exibição de corpos trôpegos, embriagados e fracassados no Teatro da Vertigem abre brechas que denunciam o esmaecimento da presença.

É preciso entender algumas questões para analisar as mídias na encenação. Saber se elas estão visíveis no espetáculo ou camufladas à vista do público; se elas são produzidas ao vivo ou previamente gravadas; entender qual a relação da mídias entre si, se elas competem ou se complementam e dialogam; entender as mudanças de escalas, a desorientação espacial e corporal com a entrada dos vídeos e projeções e colocam os atores em proporções não humanas. Saber se o ator em cena está presente na sua materialidade ou através de uma mediação qualquer torna-se menos relevante que a análise das possibilidades artísticas em uma cena tão plural.

Pavis defende que estamos, na maioria das vezes, na fase das experiências entre as mídias que nos fornecem novos modos de ver o mundo. Ele acredita que o problema da mídia no palco não está relacionado à presença ou a eliminação do humano, mas sim à identificação do audiovisual em geral (cinema, projeção, vídeo

etc.) com o espectador. E o importante não está em entender as características de cada mídia, embora isso também seja relevante, mas sim a interação entre elas.

Hans Thies Lehmann diz que, na disputa entre o corpo real e uma imagem projetada, o olho humano é facilmente atraído pela imagem virtual em detrimento da presença real. Isso porque a imagem eletrônica preenche um espaço vazio.

no teatro o corpo é significativo (não objeto) do desejo. Já a imagem eletrônica é puro primeiro plano. Ela desperta uma visão completa, voltada para o primeiro plano. Já que nenhuma meta aparece na consciência como 'pano de fundo' da imagem, nenhuma falta aparece. A imagem eletrônica carece de falta, e por isso meramente conduz até a próxima imagem, na qual mais uma vez nada "perturba", nada impede que se aproveite a plenitude da imagem. (LEHMANN, 2007: 399)

Pavis não acredita que a presença real do ator no palco seja indispensável para o espectador e nem que essa presença física represente alguma superioridade sobre a mídia audiovisual. A encenação é "reformada, recriada, revivida" (PAVIS, 2010: 201) pela mídias, elas desconectam e reconectam o espectador com o seu corpo e com o mundo.

Para Pavis o teatro é também uma mídia por excelência já que ele assegura as funções midiáticas de comunicação, conservação e reatualização de práticas culturais e políticas. Porém quando falamos em teatro e mídias a primeira coisa que surge é a idéia de que as tecnologias (projeções, vídeos, filmes etc.) entram no que antes era terreno exclusivo do ator.

Até os anos de 1960 e 70, éramos 'naturalmente' artaudianos e fazíamos do corpo do ator o pivô da representação teatral. Estabelecíamos implicitamente que o corpo valia mais do que as mídias ou do que o cinema. Esse a priori fazia-nos às vezes esquecer o meio cultural e midiático no qual ele se banhava, no qual se associava, sem espírito crítico, o corpo com o real ou a verdade. Contudo, o verdadeiro desafio lançado ao espetáculo ao vivo veio das mídias audiovisuais a partir de 1980, em que a presença no centro do espetáculo ao vivo tem consequências sobre a nossa percepção. Desse modo, a mudança de escala

da imagem, procedimento corrente da fotografia e do cinema, conduz, na imagem apresentada no palco, a uma desorientação espacial e corporal do espectador. Na concorrência entre a imagem fílmica e o corpo ‘real’ do ator, o espectador não escolhe necessariamente o vivo contra o inanimado, muito ao contrário! O seu olho é atraído por aquilo que é visível em maior escala, visto que não cessa de evoluir e retém a atenção pela mudança constante de planos e escalas. É bem assim a aposta do espetáculo ao vivo; tal é o desafio colocado ao teatro: renovar-se, apesar de toda sua presença viva e sua força de atração. (PAVIS, 2010: 174)

O teatro sempre fez uso da tecnologia mas agora com o uso das novas mídias no palco traz uma infinidade de possibilidades. O interessante porém é analisar não a natureza dessas transformações e sim o efeito disso em cena. Pavis defende um teatro multimídia não como um somatório de várias artes e sim um encontro de tecnologias. E diz que teatro cibernético (cybertheatre) é a utilização das mídias na representação teatral com a ajuda das tecnologias da informática, que permite inclusive a criação de espaços virtuais.

Para ele, falar em mídias na representação inclui todo o processo que torna o teatro inteiramente informatizado. Desde a introdução dos microfones no final dos anos 70, a gravação da trilha sonora, a introdução da iluminação elétrica a partir de 1880 até os sofisticados processos de gravação de luz e a introdução das legendas. Talvez a questão esteja não em renegar a entrada das mídias no que antes era exclusivo do ator e sim saber como o ator pode entrar nelas e dialogar com as novas tecnologias.

No livro *A encenação contemporânea*, Pavis cita como primeiras experiências com mídias audiovisuais as de Meyerhold na montagem de *La Terre Cachée*, em 1923. Ele faz um breve panorama da introdução dessas tecnologias no palco. No começo dos anos 70 generalizou-se o uso dos vídeos e das projeções fílmicas, e mais tarde, nos anos 80 o uso da tela de televisão. Já era possível perceber que o vídeo entrava para renovar a forma de se narrar a cena e até mesmo para substituir a presença de um ator ou confrontar a presença dos atores no palco com a presença da tela. Pavis aponta que nos anos 80 os artistas de teatro ainda não sabiam utilizar esses televisores, a partir dos anos 90 que o vídeo passa a ser usado como um ponto de

partida. Já a partir dos anos 2000 o uso das mídias foi se tornando até mesmo banalizado. (2010: 180-182) Conclusão essa que Phillippe Dubois (2009) também já havia chegado quando ele fala sobre a influência do cinema na arte.

Pavis diz que essas mídias são eficazes quando elas são introduzidas com uma função dramatúrgica e não somente como um artifício a mais. Elas devem ser integradas ao espetáculo de modo que virem uma coisa só. Não é somente a soma de mais um artifício e sim a criação de um novo diálogo entre dois mundos que, à princípio, parecem opostos: o ator e sua presença; o vídeo e a não presença.

Devemos acreditar que o ser humano não esteja mais no centro da obra, que as mídias nos hajam conduzido ao pós-humano, ao pós-dramático, que o sujeito, tanto criador como receptor, tenha desaparecido das telas de controle, que tenha se tornado um simples programador a serviço dos computadores? Não! Pois a partir do momento em que esse sujeito programado e programante se coloca a avaliar as relações de signos e coisas, a diferença entre o vivo e o inerte, a partir do momento em que ele se encarna ficticiamente nas suas criaturas, ele se transforma de novo em encenador; (PAVIS, 2010: 177)

Essa ideia se relaciona diretamente com o pensamento de Jenkins de que na cultura de convergência o espectador que antes era passivo agora é ativo e atuante na produção da comunicação. A convergência faz com que cada receptor seja também um responsável na circulação de conteúdos. A internet é chave fundamental disso, já que os hiperlinks e hipertextos permitem uma comunicação mais personalizada. Todo consumidor é cortejado por múltiplas mídias e é ele quem faz as escolhas e relaciona as informações.

As encenações contemporâneas ganham um novo redimensionamento no sentido de buscar outras convergências, tomando a experiência teatral como ponto de partida, a fim de discutir de que forma a experiência cênica é representada em diferentes espaços e propostas. (LÍRIO, 2011a: 58)

### 3.2. O novo meio: uma passagem da cena do vínculo para a cena relacional

Na medida em que as comunicações e os modos acelerados de transporte estão fazendo o planeta encolher cada vez mais, na medida mesmo em que se esfumam os parâmetros de tempo e espaço tradicionais, assume-se, via de regra, que as tecnologias são a medida de nossa salvação ou a causa de nossa perdição. De um lado, celebrações pós-modernas das tecnologias asseveram que estas são tão benéficas que serão capazes de realizar proezas que os discursos humanistas nunca conseguiram atingir. De outro lado, elegias sobre a morte da natureza e os perigos da automação e desumanização contrariam as expressões salvacionistas. (SANTAELLA: 2003, 25)

A internet tem o importante poder de encurtar as distâncias, agora espetáculos que antes ficariam restritos a determinadas cidades, ou demorariam muito para chegar ao grande público, podem ser compartilhados, debatidos, promovidos pela internet. É interessante notar que na interação da internet com o teatro há uma mudança significativa das noções de *espaço* e *tempo*.

O espaço, que antes era somente o espaço da representação, agora é também o espaço virtual da internet. Um espetáculo assistido com a mediação de um computador passa a lidar com várias camadas. Há nele o espaço da representação propriamente dita, que é aquele onde estiveram, ou estão, os atores e a plateia, caso haja presença de plateia real. Há ainda o espaço virtual dos computadores através do qual a peça é transmitida. E, além disso, o espaço real onde o receptor assiste determinada obra, e isso não deve ser descartado porque sair da caixa preta das salas tradicionais e assistir uma peça na sala da sua casa, no seu quarto antes do dormir, na casa de amigos, e onde mais o espectador desejar, é uma mudança significativa na recepção da obra. E por que não pensar na cena às avessas? Espectadores virtuais em um espaço cênico convencional.

O tempo também é modificado na relação virtual. Assistir uma peça pelo computador permite ao espectador dar início ao espetáculo não na hora marcada pelos artistas e compartilhada pelos demais espectadores, mas sim na hora em que ele deseja assistir, uma escolha individual e não mais uma decisão coletiva, salvo os

casos em que o espetáculo é transmitido ao vivo e a experiência temporal ainda é coletiva. Outro corte temporal é a possibilidade de parar a exibição de um espetáculo. A exibição online muitas vezes permite que o espectador pause e termine um outro dia, ou interrompa para atender um telefone, pedir uma pizza, há assim uma quebra da continuidade.

Outra questão é que a utilização de um teatro mais *high-tech* nos leva a outros parâmetros temporais. O jogo do ator real no palco parecerá lento diante da velocidade de informação que as mídias proporcionam. Em *Teatro e mídias* (2007), Lehmann levanta a questão se no teatro *high-tech* há a ou não a diluição entre os limites do real e do virtual em cena. E fala também sobre o fascínio do novo, no caso as mídias. Novidade essa que também pode ser desgastada com o tempo, com a repetição e o uso despropositado dos dispositivos técnicos que passam a ser uma praxe e não um efeito. Da mesma maneira que Dubois aponta o desgaste do “efeito cinema” na arte.

Há na recepção dessas mídias uma fragmentação, uma misturas de realidades, espaços e tempos típicos da televisão ou mesmo da internet. A questão de que a tecnologia supere a capacidade de reprodução do real do teatro não é, para Lehmann, a verdadeira questão entre teatro e mídia. Ele defende que o teatro trabalha com signos e não com reproduções. Para ele, “o que realmente deve inquietar o teatro é a tendência de transição para uma interação de parceiros afastados entre si mediante recursos tecnológicos” (2007: 370). Ele se questiona se essa interação tecnológica disputará com a arte teatral ao vivo, que tem como princípio a participação.

É importante pensar também na questão da permanência. Uma peça no palco é efêmera, dura o tempo finito do espetáculo, já na internet as imagem perduram por um tempo ilimitado, como registro elas podem ser vistas e revistas infinitas vezes.

Em um momento de convergência tecnológica, imagens antes restritas a espaços contíguos e demarcados deslocam-se, ampliando zonas fronteiriças, provocando no espectador a impressão de que tais imagens sobrevivem malgré o suporte escolhido, as funções na cena fílmica ou teatral, existindo por si mesmas. (LÍRIO, 2011b: 24)

Muniz Sodré (2002) levanta algumas questões acerca da comunicação que

parecem bem relevantes para a compreensão dessa passagem do palco para a internet. Ele não fala propriamente de teatro nem de internet, ele fala sobre a comunicação de uma maneira geral. Porém ele levanta alguns conceitos úteis para o nosso entendimento.

Sodré acredita que entender a especificidade da vinculação social é objetivo de uma ciência da comunicação, e que as práticas sócio culturais hoje vêm se instituindo de uma nova maneira que ele chama de *bios midiático*. Que, na verdade, nada mais é do que uma passagem da cena do vínculo para a cena relacional gerida pelos dispositivos midiáticos. A vinculação diz respeito à manutenção de um vínculo social entre os indivíduos, diferentemente da relação midiática ligada a uma materialidade virtual que é externa ao real-histórico, embora essa realidade virtual ou midiática tenha sido construída pela sociedade.

Segundo as ideias de "vínculo" e "relação", poderíamos dizer que levar o teatro para internet seria fazer uma transição de uma cena de vínculo para uma cena relacional. Seria retirar essa troca ator/espectador do real-histórico e colocá-la no *bios midiático*.

O *bios midiático* é a "resultante da evolução dos meios e de sua progressiva interseção com formas de vida tradicionais (SODRÉ, 2002: 238)", é uma forma de vida onde muitas vezes o virtual tem um peso maior do que as representações clássicas do real. O autor coloca que a ciência caminha em direção aos novos sistemas interpretativos e não mais na direção de uma totalidade teórica, ela troca a metáfora do livro como obra fechada e assume a ideia do hipertexto, que é conexão e abertura.

O conceito de obra acabada corre o risco de se enfraquecer hoje nas passagens cada vez mais numerosas ligadas à mediatização, às reciclagens pelas telas, e às transformações incontáveis da digitalização. Mas no teatro, onde ele nunca existiu, e no qual o inacabamento é regra, a filmagem de um espetáculo pode se inscrever em um procedimento global. No mais das vezes *work in progress*, mesmo quando não é assim designada, uma encenação é uma das formas da vida de um texto na história, o espetáculo visto uma noite é uma de suas versões e o(s) filme(s), outra de suas manifestações possíveis. Assim, a obra cênica pode ser posta frente a frente com seu duplo - na língua 'morta' das imagens traduzidas ou

raptadas - suas sombras perenes capturadas pelo cinema ou o vídeo. Duplamente infiel, traidor, impiedoso ou discreto, complementar, na verdade, utopicamente ideal, se ele junta as melhores ‘tomadas’, porém nunca idêntico... (PICON-VALLIN, 2008: 160)

Pensar que a sociedade caminha em direção a um sistema interpretativo que prevê e incentiva a obra aberta dialoga diretamente com o teatro contemporâneo, e com a arte contemporânea de uma maneira geral. Ou seja, na construção de uma inteligência coletiva é prevista inúmeras interpretações e recepções de uma mesma obra e, apesar das diferenças, essas diferentes apreensões se complementam, não se chocam.

O campo comunicacional onde evidenciam-se novas estratégias de gestão da vida social e onde o ator social não é mais o “performer” do “teatro” social, como na sociologia clássica, e sim de uma máquina semiótica simuladora do mundo, oferece-se para plataforma para um novo tipo de reflexão sobre o homem e sobre a organização social. É verdade que este campo assemelha-se ao de todas as outras instituições sociais, que se desenvolvem dentro da própria realidade que ajudam a criar e a administrar, mas com uma diferença: a mídia vive do discurso que faz sobre sua própria simulação das outras realidades. (SODRÉ, 2002: 236)

Sodré diz ainda que a palavra *comunicação* problematiza o *ser-em-comum* e levanta uma questão muito interessante. Partilhar alguma coisa é estar junto fisicamente ou partilhar pressupõe uma relação de troca e não presença física? Dessa maneira eu retomo algumas perguntas já levantadas anteriormente: a experiência da plateia é uma experiência coletiva? E a experiência online é uma experiência solitária? Será? Pode ser. Mas nem sempre. Até porque a experiência online pode ser coletiva.

Assistir uma peça de maneira tradicional, em uma sala escura, onde a plateia deve manter o silêncio de um cinema, sem interagir com os demais espectadores, sem tecer comentários, é ainda sim uma experiência coletiva? Naturalmente, um espetáculo como os da companhia do Zé Celso onde a plateia entra, interage, invade até mesmo quando não convidada, nem cabe nesse questionamento. Zé Celso é, sem dúvida, uma experiência coletiva e partilhada. Mas, e quando o espectador está ali



presente, dentro da caixa escura onde o espetáculo é realizado de maneira tradicional, no meio da plateia, ele vive uma experiência coletiva? Se pensarmos o *ser-em-comum* de Muniz Sodré, eu diria que não. Não, ele não vive uma experiência coletiva com os demais espectadores porque apesar de unidos territorialmente, não há entre eles uma troca. Há sempre a percepção do outro, já a troca em si é relativa. Mas, se pensarmos na relação ator/espectador, eu diria que sim. Há uma troca. O espectador recebe o tempo todo as mensagens, verbais ou não, do ator em cena. Da mesma maneira que o ator recebe como resposta a reação da plateia, até mesmo o silêncio é uma resposta.

O ser-em-comum da comunidade é a partilha de uma realização, e não a comunidade de uma substância. Quer dizer, não se define como um estar-junto num território, numa relação de consanguinidade, numa religião, mas como um compartilhamento ou uma troca. (SODRÉ, 2002: 224)

Lehmann fala a respeito das novas experiências midiáticas que elas não representam uma experiência coletiva e sim uma falsa ideia de coletividade. O que não quer dizer que não seja possível uma experiência coletiva, ele só defende que a troca de informações pela internet dá a falsa sensação de que a coletividade é inerente às redes de computadores. Dá o exemplo da internet quando diz que um grupo que se reúne online graças à algum interesse em comum não pratica uma experiência coletiva apesar da informação e da recepção coletiva dos dados, já que a experiência está ligada a uma realidade de vida subjetiva e individual. Mas a troca de informações ligada à criação de uma inteligência coletiva que Jenkins se referia pode e deve ser considerada uma experiência coletiva.

Dubois (2009) também faz questionamentos semelhantes quando fala sobre o "cinema de exposição", quando o filme se liberta das salas de cinema e ganha lugar nos espaços de exposição. O autor não responde, mas levanta importantes questões sobre a natureza do cinema e as mudanças de identidade. O que acontece quando o cinema deixa a sala preta e assume um lugar nas salas de exposição? Ele questiona a suposta natureza dos cinemas em sala e porque não questionar a natureza do teatro dos palcos? As instalações, as artes plásticas experimentam há muito tempo o uso do audiovisual e dos novos espaços.

*Cinema de exposição? Pós-cinema? Outro cinema? Terceiro cinema?* Pouco importam os rótulos. É evidente que a questão posta é justamente a da identidade ou natureza "do cinema", uma natureza, portanto, *suposta*, que se descobre ou se revela hipotética (lá onde ela se acreditaria segura de si, sólida em sua particularidade); uma natureza que se sente hoje questionada, relativizada, abalada, transformada, quem sabe traída, para não dizer em vias de desaparecimento (o cinema, "vanishing art"?). (DUBOIS, 2009: 183)

As mudanças pelas quais passa o cinema causam um deslocamento dos parâmetros de recepção, o mesmo ocorre com o teatro quando você o coloca em um novo lugar que requer novas maneiras de recepção e consumo. Como lidar com a perda do que antes era considerado natural e aceitar as novas formas de recepção? O que acontece quando o espectador deixa a sala escura e comunitária onde o ambiente favorece a concentração? Isso diluiria e dificultaria a absorção? Ou deveríamos dizer que acontece uma nova maneira de absorção e não diluição da mesma? Uma maneira que estaria diretamente ligada à pluralidade da cena contemporânea?

É importante ressaltar que essas interrogações acerca dos novos rumos da cena contemporânea apontam novos destinos mas não anulam os territórios já consolidados. As novas possibilidades indicam que há ainda novos terrenos a serem explorados mas o teatro dos palcos, efêmero, da troca imediata com o espectador não deixará de existir por conta disso.

Nada substituirá a experiência única do palco e do público reunido, que o espetáculo transforma em uma comunidade, e a força das lembranças do teatro de Brook, de Mnouchkine ou de Kantor vem da força das emoções vividas em comum, a um só tempo fortalecidas e amenizadas em sua chama íntima pelo compartilhamento. (...) Perecível, o espetáculo é irreprodutível em sua imediatidade. (PICON-VALLIN, 2008: 161)

#### 4. Peças para um público virtual

[...] a representação live sempre está em relação com as mídias e, assim, é influenciada por elas, porém, não as reproduz mecanicamente e, portanto, não as precede. A encenação (tal como a definimos) constitui precisamente uma mediação entre o live e a mídia. A encenação tenta, com efeito, conciliar, e às vezes confrontar, um princípio de autenticidade com um princípio de repetição do mesmo: esforça-se por parecer autêntica e única a cada representação, mas ao mesmo tempo é ‘fabricada’ para ser repetida de maneira idêntica, sejam quais forem os públicos necessariamente diferentes.(PAVIS, 2010: 188)

O mundo virtual poderá dar ao teatro a possibilidade de expansão, um fôlego novo, uma nova projeção e acessibilidade, porque com a digitalização das obras, além da possibilidade de consolidar um grande acervo online da produção teatral, existe a oportunidade de pessoas que não tiveram acesso ao teatro (seja pelo valor dos ingressos, seja pela localidade onde moram, ou questões culturais) fazerem parte da plateia.

A gravação de DVDs de espetáculos já parece uma prática comum, principalmente no caso das companhias teatrais. Um dos primeiros DVDs de teatro produzido no Brasil foi feito pelo *Armazém Companhia de Teatro* com a peça *Da arte de subir em telhados*<sup>5</sup>, e fez parte do projeto *Memória* iniciado em 2002 pelo grupo. Outras companhias também fizeram seus registros: Teatro Oficina; Teatro da Vertigem (com a versão filmada de BR3); Grupo Galpão; Cia. do Latão etc.

A necessidade do registro foi o pontapé inicial para se pensar as novas possibilidades que podem ser memória sim, mas também comercialização e experimentação estética. A experiência audiovisual do Teatro Oficina é bom exemplo da entrada das mídias no palco. Começou com a utilização de câmeras e projeções e hoje lança DVDs e exhibe peça online ao vivo.

A utilização de câmeras e projeções é um recurso muito explorado nos

---

<sup>5</sup> Segundo informa o site da Petrobrás, patrocinadora da companhia. Disponível em: <http://www.hotsitespetrobras.com.br/cultura/projetos/14/11>, acessado em 06/06/2012

espetáculos dirigidos pelo Zé Celso, o que já demonstra uma relação amistosa do teatro dele com o audiovisual. E, até mesmo por conta dessa relação estabelecida, houve um grande trabalho de pesquisa para realização dos DVDs. Os relatos sobre a gravação de *Os Sertões* revelam que há no trabalho da companhia uma preocupação artística com o registro em vídeo de um trabalho que foi criado para o palco.

Coordenado por Zé Celso, mas tendo cada parte um diretor diferente – Tommy Pietra (A Terra), Fernando Coimbra (O Homem I), Marcelo Drummond (O Homem II), Elaine César (A Luta I) e Erik Rocha (A Luta II) – o projeto de gravação do DVD foi tão grandioso quanto a montagem do espetáculo. Dividido em cinco equipes, cada diretor coordenou o trabalho de dez câmeras (algumas fixas, outras circulando pelo teatro, uma steady cam e uma grua), trabalhando em conjunto com um diretor de fotografia e um assistente de direção. As equipes, que tinham algumas variações de acordo com cada diretor, passaram por intensas sessões de ensaio durante as semanas que antecederiam as apresentações do fim de semana. Além da exigência física, o trabalho de decupagem deveria dar conta da multiplicidade de espaços cênicos (de atuação) dentro do teatro desenhado por Lina Bo Bardi. [...] O desafio maior para a direção, no entanto, sem dúvida era transpor para o formato audiovisual a imersão sentida pelo espectador durante o espetáculo. A disposição corporal do espectador do Oficina é aspecto fundamental para a mise-en-scène, e se dá de forma muito diferente no teatro e no cinema. Manter a força deste envolvimento parecia ser algo quase impossível já que a experiência de assistir uma peça no teatro inclui desafiar o próprio corpo: os limites da vontade, a exposição do sexo e do prazer e se colocar em cena (seja como voyeur ou parte ativa do espetáculo), dançar, cantar, erguer-se para ver o que acontece do outro lado do teatro. O espectador do DVD teoricamente só poderia ter acesso a uma forma de recepção já que o posicionamento é fisicamente distanciado e inerte. O espectador neste caso não estaria ativo da mesma forma que no teatro. É aí que os pequenos flashes do material que estava sendo captado (uma equipe cuidou especificamente de uma “edição ao vivo” que foi transmitida pela internet nos dias dos espetáculos) mostraram uma nova dimensão

possibilitada pelo audiovisual. O uso das várias câmeras e da edição certamente darão ao espectador do DVD um ponto de vista privilegiado, pois lhe dá acesso a todos os espaços do teatro. Menos fragmentado, o envolvimento não se dá pela presença in loco, mas por uma certa onisciência do olhar que pode agora se dar a conhecer de forma muito próxima cada pedaço do teatro e ação dramática. (FOSTER, Lila. Eternos Sertões. *In*: Revista Cinética) <sup>6</sup>

Zé Celso não somente registrou como exibiu ao vivo pela internet. E continua a fazer isso já que a atual temporada de *Macumba Antropofágica* <sup>7</sup> também é transmitida ao vivo no site do grupo.

Os efeitos da era da internet no teatro ainda não são facilmente encontrados, como os efeitos que vemos na produção fonográfica, fotográfica, cinematográfica etc. Mas eles existem e cada vez mais começam a ser explorados pelos novos artistas.

Para entender algumas possibilidades desse caminho ainda pouco explorado vamos analisar dois sites que transmitem teatro pela internet. Escolhi os sites *Cennarium* e o *Teatro Para Alguém* para essa análise por algumas razões: 1) por utilizarem a internet como meio de representação; 2) por um ser ao vivo e o outro previamente filmado; 3) por um ser feito por empresários e o outro por artistas; 4) por serem os dois sites mais representativos no momento no segmento teatro online.

#### **4.1. Os casos *Cennarium* e *Teatro Para Alguém***

Falar de teatro e internet ainda é um assunto mal resolvido no meio teatral. Poucas pessoas, até mesmo atores, sabem da existência desse movimento ou entendem de fato os caminhos possíveis dessa interatividade. Mas toda vez que esse assunto surge em uma matéria de jornal ou em uma conversa informal entre atores, os dois sites citados são o *Cennarium* e o *Teatro Para Alguém* <sup>8</sup>. Apesar de terem em

---

<sup>6</sup> Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/sertoedvd.htm>, acessado em: 04/06/2012

<sup>7</sup> Espetáculo em cartaz na sede do Teatro Oficina, em São Paulo, até 1 de julho de 2012.

<sup>8</sup> Ver matéria publicada em março de 2012 no Guia Folha. Disponível em: <http://guia.folha.com.br/teatro/1058775-pagando-pouco-ou-nada-publico-assiste-a-peca-sem->

comum o fato de colocarem o teatro acima dos limites territoriais e no espaço da internet, eles o fazem de maneiras distintas. Daí a importância da análise e do mapeamento desse material. O que temos somente são caminhos possíveis. Vamos falar de dois deles.

Ainda em 2008, surgiu um site chamado *Teatro Para Alguém (TPA)*, o *TPA* nada mais era do que uma iniciativa inovadora de alguns artistas<sup>9</sup> paulistas para fazer o teatro ultrapassar as barreiras territoriais e ganhar novos espaços. Era uma experiência única de interatividade no teatro brasileiro: um site que exibia peças online.

Já o site brasileiro *Cennarium* surgiu em 27 de março de 2010 e é uma experiência inédita de entretenimento online. A página comercializa espetáculos teatrais na web que podem ser assistidos de qualquer lugar do planeta que tenha um computador com internet banda larga. As peças são gravadas com câmeras de alta definição e juntas formam um verdadeiro acervo de teatro online que pode ser assistido pelos usuários cadastrados na *Cennarium* por um preço popular.

Cada vez que um espetáculo é assistido por um usuário do site uma parte da verba é repassada à companhia teatral, aos atores, diretores e produtores do espetáculo. Segundo o site, essa é uma iniciativa única no mundo que visa a "preservação da memória do teatro brasileiro, incentivo à inclusão sócio-cultural, e entretenimento de qualidade"<sup>10</sup>, sem esquecer que se trata de uma experiência comercial e, por isso, com claros objetivos financeiros.

Já o *TPA* disponibiliza na internet peças inéditas e textos criados e pensados para o novo meio. Inclusive há um trabalho de incentivo aos novos autores.

Desde o primeiro ano, como no site existe também essa preocupação em cima da dramaturgia, a gente resolveu convidar um grupo de dramaturgos que se formam anualmente no SESI, que é muito interessante. Mais de duas mil pessoas se inscrevem, no final ficam duzentas, depois mais uma outra seleção que ficam só doze. Os doze autores tem aula de dramaturgia durante um ano,

---

[sair-de-casa.shtml](#), acessado em: 04/06/2012.

<sup>9</sup> Renata Jesion e Nelson Kao como idealizadores, e Lucas Pretti, um ator jornalista, como parceiro.

<sup>10</sup> Segundo as informações do próprio site

não sei se é um ano ou um ano e meio. Eles tem aula com a Marici Salomão, uma grande dramaturga e professora de dramaturgia. Quando eles acabam o curso o primeiro trabalho profissional é o convite do *Teatro Para Alguém*. Eles tem que escrever uma peça para o *Teatro Para Alguém* no formato que a gente pede na ocasião. Dessa vez a gente pediu peças de um minuto e meio. Fácil. Aí eles viram que era mais difícil ainda quando você tem que conseguir sintetizar em um minuto e meio tudo aquilo que você tem pra dizer numa história de começo, meio e fim. Mas foi uma experiência incrível o trabalho, tá postado. (Trecho da entrevista com Renata Jesion)<sup>11</sup>

E, ao contrário do *Cennarium*, não há um objetivo comercial, as exposições são gratuitas, já que a finalidade do grupo é a pesquisa cênica. Surgiu da iniciativa da diretora paulista Renata Jesion e seus companheiros de teatro frente às dificuldades que toda companhia enfrenta nos palcos para garantir seu público. Em entrevista ela conta sobre o surgimento dessa ideia:

Na verdade, surgiu de uma inquietação mesmo ao longo de uma carreira. Uma carreira de 20 anos como atriz e 10 anos como diretora teatral. Ao longo de uma carreira você se depara muitas vezes com sucessos e fracassos. E às vezes você acha que tá produzindo, montando uma peça, que vai motivar as pessoas a irem ao teatro e vai conseguir como artista comunicar algo. Você faz tudo acontecer: você coloca dinheiro, você vai atrás de patrocínio, acha que vai ser um sucesso, é a peça da sua vida e você chega lá, as cortinas se abrem e tem muito pouca gente pra testemunhar aquilo. E vice-versa. Às vezes você faz um espetáculo, que você acha que é entretenimento, ou você acha que pode trazer público, formação de público, bastante gente pra te assistir. E a peça faz um boom. E aí você tem duas mil pessoas pra te assistir, mas são altos e baixos. Acredito que pra todo artista, dentro de todos os gêneros artísticos. Então teve um momento que eu falei, puxa, é tão necessário estar em cena, comunicar, o teatro é uma arte tão viva que a gente necessita de testemunhas? Já que é vital pra mim, eu vou continuar encenando tudo que eu preciso dentro da sala da minha casa pra quem

---

<sup>11</sup> Entrevista disponível na íntegra nos anexos

quiser assistir, onde quer que essa pessoa esteja. Então a gente começou a brincar com isso. Daí veio a ideia do *Teatro Para Alguém*. (Trecho da entrevista com Renata Jesion)

Durante a entrevista realizada no final do ano de 2011, Renata Jesion falou muitas vezes sobre a necessidade de patrocínio para o site, e agora, junho de 2012, ao entrar no site podemos constatar que esse patrocínio acaba de ser conseguido através da *Petrobrás*.

Enquanto o *TPA* assume o lugar de uma pesquisa artística feita por diretores, autores e atores, o *Cennarium* é um projeto feito por empresários amantes do teatro que querem disponibilizar entretenimento de baixo custo e fácil acesso. São propostas diferentes, mas, apesar das inevitáveis comparações, não podemos fazer um julgamento de certo ou errado, de maneiras diferentes essas duas experiências, sem dúvida, abrem um caminho imenso a ser percorrido por outras companhias, artistas ou empresas.

No caso do *Cennarium* não há um horário marcado para as peças ficarem em cartaz já que elas são previamente filmadas, elas ficam disponíveis a todo momento no site. Já no *TPA* há um horário e um dia exato para a exibição ao vivo de uma peça, mas depois dessa exibição ao vivo o espetáculo também fica disponível a qualquer momento. E a peça é divulgada normalmente nos guias de teatro, como explica Renata Jesion:

Sai o endereço, o www. No impresso sai o endereço do site, o horário e o dia. E se, por exemplo, são peças de um minuto e meio agora, como a gente tem feito bastante, a gente tem feito três vezes seguidamente. Se é uma peça curta, até cinco minutos, também a gente consegue repetir, mas senão a gente não repete, a gente brinca com a história do que é o teatro. Você quando vai ao teatro, você não chega na hora você não vai assistir a peça. A peça é naquela hora, você tem que voltar no dia seguinte. O nosso voltar no dia seguinte é a publicação. (Trecho da entrevista com Renata Jesion)

O *Cennarium* funciona como um grande portal de entretenimento onde você se cadastra, escolhe as peças que estão divididas em gêneros (comédia, drama, infantil, musical etc.) e compra um pacote de assinatura. Atualmente há três opções



para a compra: o CennaUno, na qual por R\$ 7,90 você pode assistir uma peça por mês; o CennaReal, onde você assiste quatro peças por mês a um custo de R\$ 12,90; ou o CennaPremium, que dá o direito ilimitado de assistir as peças por R\$ 29,90. É importante destacar que o *Cennarium* não é teatro online ao vivo, ele é teatro online a partir de um registro de uma obra, ao contrário do *TPA*, como explica Renata Jesion:

A gente mistura realmente as linguagens do teatro com o cinema. Não é um registro teatral. Longe da gente querer fazer isso. Se fosse isso, acho que as dificuldades seriam bem poucas. Aumenta bastante a dificuldade quando a gente pensa que a gente quer transmitir uma peça diante de uma mistura de linguagens, para um novo veículo. Então é uma terceira forma de se ver, de se fazer cinema-teatro ou teatro-cinema ou qualquer que seja esse nome que a gente não tem ainda ele rotuladamente. (Trecho da entrevista com Renata Jesion)

Hoje o TPA recebe uma média de 40 ou 50 mil acessos mensais, o que no começo parecia bastante para os idealizadores, mas hoje eles almejam mais. Mas para ultrapassar essa marca a diretora Renata Jesion admite que é preciso um patrocínio para que se possa fazer a publicidade necessária dos espetáculos em cartaz e do projeto em si.

No começo a gente falava: - A gente não se importa quantas pessoas estão assistindo, a gente tá fazendo pra ser visto por alguém! E a gente descobriu que as pessoas, de fato, entravam naquela hora, naquele dia, pra ver ao vivo acontecer, diante de uma peça, de um novo autor, reconhecido ou desconhecido. O número extrapolava: mil acessos, dois mil acessos. E aí a gente falou: - Puxa, que bacana! Eu acho que é isso. O objetivo do site é democratizar a cultura. Por isso a nossa história de sempre ser gratuito. Nunca será cobrado. A gente quer chegar ao espectador/internauta que não tem a possibilidade de estar aqui no momento que está acontecendo a peça. A gente eterniza tudo, a gente posta tudo no site depois e também continua gratuito. Tanto aquele que não tem condições geográficas ou financeiras, a gente inclui de qualquer forma. (Trecho da entrevista com Renata Jesion)

Segundo os dados obtidos através do *google analytics* o público maior se concentra em São Paulo, seguido de Rio de Janeiro e Belo Horizonte. E é interessante saber que, apesar de menos expressivo, há acessos nos Estado Unidos, na Argentina, na Espanha e já houve acesso até mesmo no Japão. Por isso a necessidade de se colocar legendas nas peças, para facilitar a propagação em outros países.

Cleiton Teixeira, diretor de conteúdo do *Cennarium*, também fala sobre o acesso em outros países:

A estatística fornecida pela plataforma de exibição do site aponta que nossos espetáculos já foram assistidos por pessoas em mais de 90 países. Além dos brasileiros espalhados pelo mundo, há um sensível interesse pelo que é feito no teatro brasileiro, nos ambientes acadêmicos e técnicos em todo o mundo. (Trecho da entrevista com Cleiton Teixeira)<sup>12</sup>

O Cennarium também disponibiliza legendas para alguns de seus espetáculos (em português, inglês, francês e/ou espanhol). E, segundo o diretor de conteúdo do site, o primeiro critério para escolha do repertório disponível no site é a qualidade, já que as apostas são constantes quando se inicia um projeto com esse pioneirismo. Sobre o número de acessos ao site ele diz que:

O número de acessos ao site responde ao trabalho de divulgação que é feito. Na época de lançamento quando houve uma campanha nas TVs Abertas e na grande imprensa, os acessos foram significativos. Atualmente estamos preparando um novo lançamento. (Trecho da entrevista com Cleiton Teixeira)

Outra coisa que os dois projetos têm em comum é o fato de lidar com uma certa resistência por parte dos artistas e até mesmo do público. Afinal de contas, são duas propostas pioneiras e é natural que à princípio sejam vistas com certa desconfiança.

No início a resistência era grande pois as companhias imaginavam uma grande interferência no espetáculo, que as peças seriam transformadas em programas de TV. Ao longo do tempo e com a demonstração de que

---

<sup>12</sup> Entrevista disponibilizada na íntegra nos anexos

a *Cennarium* não interfere na iluminação, nem no andamento do espetáculo e nem mesmo na relação palco/platéia, a aceitação foi se transformando. Hoje muitas companhias nos procuram para as gravações, tanto no que se refere ao acervo como na comercialização. (Trecho da entrevista com Cleston Teixeira)

Renata Jesion também relata as dificuldades frente às propostas inovadoras do *TPA*, que foi idealizado por ela e pelo Nelson Kao, e que começou sendo filmado na sala da casa dela.

No começo, no começo mesmo, nos três primeiros meses, muita gente da classe artística torceu o nariz falando: - Como assim, a gente já tem os teatros vazios! Agora com o teatro virtual que a gente não vai ter público mesmo. Demorou um pouco as pessoas a entenderem que a gente queria fazer exatamente o contrário, que era um novo veículo, uma nova possibilidade de continuar a fazer teatro. E quem vai ao teatro não vai deixar de ir ao teatro por causa disso. (Trecho da entrevista com Renata Jesion)

Um fato interessante que o diretor de conteúdo do *Cennarium* conta é que nas exibições online a audiência é semelhante à bilheteria do teatros. Há uma preferência pelas comédias, stand-ups e espetáculos infantis. E pelos dramas que apresentem artistas reconhecidos do teatro e televisão. No site do *Cennarium* há um ranking onde é possível saber as peças mais assistidas e as peças melhor avaliadas pelos usuários. O site disponibiliza ainda entrevistas com os artistas e o making off das gravações.

O objetivo básico é um trabalho de difusão e popularização do teatro através da tecnologia da internet. Acredito que os públicos são coincidentes. A internet pode ampliar a frequência física e realimentar a audiência virtual. (Trecho da entrevista com Cleston Teixeira)

Cleston Teixeira diz que o objetivo da empresa é atingir todas as faixas de consumidores (locais, nacionais e internacionais) e, segundo ele, a interação pela web ao mesmo tempo foca e amplia essas faixas.

No *Cennarium* as peças são editadas ao vivo e as câmeras são gravadas em

paralelo para pós-produção off-line. Os diretores e seus assistentes são convidados a participar das gravações, e ainda tem a possibilidade de avaliar a peça e a montagem de um plano de cortes prévio que garanta o fiel acompanhamento do espetáculo.

Sobre o futuro do teatro, ambos os empreendedores concordam que é possível sim conciliar os novos meios com o teatro tradicional dos palcos e plateias reais.

Sempre haverá espaço para o teatro, para a dança, a música... a relação entre o ator e o espectador, o bailarino e o público, o músico e sua plateia. A luta dos novos meios de difusão da arte é encontrar o seu espaço no gosto das pessoas e aproveitar o novo conhecimento para ampliar horizontes. (Trecho da entrevista com Cleston Teixeira)

Renata Jesion também defende o teatro convencional mas aponta alguns problemas que precisam ser resolvidos.

É claro que ainda há espaço e que se tenha esse espaço. Que o teatro convencional nunca morra. Eu quero estar muito no teatro convencional. Isso é uma nova forma de se fazer teatro, é um outro veículo, é uma nova forma de se assistir teatro. O teatro convencional não está em baixa. É uma pena que a gente esteja passando por um momento onde o, não falando mal, o stand-up comedy, o teatro de entretenimento, os musicais, onde só chega pro espectador que isso é teatro. Claro que você tem vários musicais bacanas, stand-up comedies bacanas, mas não é só isso. Às vezes a gente vê grandes pérolas, só que não são vistas por ninguém, porque essa produção não tem dinheiro pra divulgar, porque não conseguiu edital tal, porque não tem nenhuma pessoa que trabalha numa grande emissora. Nesse sentido que você fala: - Que pena! Mas que exista sim, pra sempre, o teatro convencional. (Trecho da entrevista com Renata Jesion)

E, sobre os planos futuros, a diretora diz que o grupo tem o desejo de que todas as peças que acontecem no *TPA* possam ser encenadas em um teatro convencional também, só que ao mesmo tempo, com transmissão ao vivo todos os dias durante a temporada. Um caso parecido já aconteceu quando o ator Elias Andreato, que estava em cartaz no teatro Eva Herz, em São Paulo, com a peça *O*

*Doido*, procurou o *TPA* querendo estar em cartaz na internet também. A peça ficou em cartaz nos dois veículos ao mesmo tempo e, segundo Renata Jesion, isso não tirou o público do teatro. E, após esse fato, eles passaram a receber e-mails de vários atores e diretores que também queriam estar online.

Além da vontade de fazer peças que possam ser assistidas online e no palco, a diretora fala também do desejo de ocupar outros espaços além dos explorados até então no próximo espetáculo do grupo, o *Vozes Urbanas*.

Porque a gente tá saindo fora de uma coisa que no começo era muito difícil, a pesquisa da mistura de linguagens do teatro, do cinema, e como movimentar essa câmera, como descobrir o olhar do espectador. Como descobrir a câmera sendo um dos atores. Agora a gente já tá um passo adiante. E pra gente poder se aprofundar e realmente dar esse passo adiante, a gente agora tá buscando, além do espaço, porque tudo acontecia no *Teatro Para Alguém*, na sede do *Teatro Para Alguém* que é a sala da minha casa, agora a gente tá em busca desse não-espaço. Então a próxima brincadeira nossa, a próxima pesquisa, que já tá dando muita água na boca, é uma peça do Sérgio Roveri, que não foi escrito pra gente, é um dos primeiros textos dele. Sérgio Roveri é um autor premiado, tem formação como jornalista, novo dramaturgo. A gente pegou esse texto dele chamado *Vozes Urbanas*, que são cinco monólogos, e a gente faz, ao mesmo tempo, acontecer em vários espaços, ou seja, existe a plateia presencial, que ela escolhe a locação que ela quer estar. A gente distribui a plateia presencial entre três espaços. Essa plateia presencial assiste a parte da peça presencialmente. Quando o ator sai de cena ele passa a ver através de um telão. Nesses três espaços tem um telão, uma projeção desse material que está sendo gravado. E esse ator caminha pelas imediações daquele espaço que ele tava interno, aí já vai pro lugar externo. Um desses personagens vai parar dentro de um carro. Nesse carro acontece parte da peça, as pessoas continuam vendo por um telão. (Trecho da entrevista com Renata Jesion)

Clestone Teixeira também fala dos próximos planos para o *Cennarium*:

Esta é uma iniciativa em “start up” como gostam de falar os homens de marketing. Estamos no rumo da consolidação da nossa relação com o mercado e com o meio cultural. Estamos construindo o maior acervo do teatro brasileiro em alta qualidade, e desenhando um banco de dados e imagens que ainda precisa de apoio para sua configuração. Os sonhos de nossos empreendedores e da equipe, não param, desde o caminho natural para a música, a dança, até o serviço de conteúdo em Artes e Espetáculos, e o desenvolvimento de uma área do Conhecimento que envolva palestras e outras interações de conteúdo.

As diferenças entre os dois tipos de empreendimento se refletem, além das diferenças comerciais, nas diferentes formas artísticas dos seus produtos, e agora nos interessa pensar de que maneira essas diferenças são colocadas no produto final exibido aos internautas. Pensar como o espetáculo é filmado, qual a duração dele, como o texto é colocado, se o cameraman está dentro ou fora de cena, como se dá a atuação com a presença da câmera, como a filmagem direciona o olhar do espectador, e diversos outros aspectos presentes na cena virtual.

## **4.2 Análise dos espetáculos**

Cada época histórica tende a desenvolver uma estética normativa que se define por contraste com as anteriores e propõe uma série de critérios bastante claros. Torna-se tentador, então, descrever uma série de estilos: romântico, naturalista, simbolista, realista, expressionista, épico, etc. O espectador moderno dispõe, muitas vezes, de uma grade histórica rudimentar que o ajuda a identificar, por exemplo, jogo "naturalista", brechtiano, artaudiano, do actor's studio ou grotowskiano. Momentos históricos e escolas de jogo são, assim, assimilados a categorias estéticas muito aproximativas. O interesse dessas categorizações é de não segmentar, separar o estudo do ator de todo o seu ambiente estético ou sociológico. O ator naturalista, por exemplo, o da época de Zola ou Antoine, será descrito a partir de uma teoria do meio, de uma estética do verossímil e dos fatos verdadeiros,

de acordo com a ideologia e a estética determinista e naturalista. Muitas vezes, porém, a análise permanece superficial, e tautológica: é ator naturalista, dizem-nos freqüentemente, aquele que evolui num universo naturalista... Semelhante tautologia não esclarece em nada os gestos especificamente naturalistas e os procedimentos do jogo psicológico. Melhor seria tentar uma hipótese sobre um modelo cultural que distingue no tempo e no espaço diversas maneiras de conceber o corpo e de se prestar a diferentes modos de significação. (PAVIS, 1996: 53-65)

As palavras de Pavis sobre a análise dos espetáculos deixa claro que é impossível fazer uma leitura do trabalho do ator sem considerar os aspectos sociais e culturais nos quais o espetáculo está inserido. E trazendo essas palavras para nosso contexto, poderíamos dizer que, em se tratando de análise da obra para o teatro virtual, o meio é a chave fundamental para esse entendimento.

Na obra online, além de analisar o trabalho dos artista no palco é preciso fazer um estudo do trabalho dos outros artistas que estão atrás das câmeras: diretores, videomakers, editores etc. No trabalho filmado a câmera dita o olhar do espectador, é ela que diz para onde o receptor deve olhar. O que é bem diferente do teatro tradicional onde cada espectador é atraído de maneira única e direciona o seu olhar de acordo com sua exclusiva vontade. A edição escolhe o recorte a ser exibido, com ela, é possível dar destaque a uma cena, a um objeto, a um ator, e sobretudo é possível controlar o tempo que antes era poder exclusivo dos atores (mesmo guiados pela indicação de um diretor, quando estão no palco os atores são os donos absolutos do tempo, com as edições em vídeo eles passam a dividir esse poder com terceiros).

Poderemos também considerar o ator como o realizador de uma montagem (no sentido filmico do termo), já que ele compõe o seu papel a partir de fragmentos: indícios psicológicos e comportamentais para o jogo naturalista que acaba por produzir, apesar de tudo, a ilusão da totalidade; momentos singulares de uma improvisação ou de uma seqüência gestual incessantemente reelaborados, laminados, cortados e recolados para uma montagem de ações físicas em Meyerhold, Grotowski ou Barba. A análise da seqüência de jogo só pode ser feita levando em

consideração o conjunto da representação, repondo-a na estrutura narrativa que revela a dinâmica da ação e a organização linear dos motivos. Assim, ela chega à análise da representação. (PAVIS, 1996: 53-65)

Para entender algumas diferenças artísticas proporcionadas pelos dois sites analisados faço agora algumas comparações a partir de dois espetáculos exibidos online, um pelo *TPA* e o outro pelo *Cennarium*. Do *Cennarium* escolhi para essa análise o espetáculo *Velha é a mãe*, porque é o espetáculo que está em primeiro lugar<sup>13</sup> na lista dos mais assistidos no site, então, acredito que esse seja o espetáculo que melhor represente o perfil do público majoritário. Do *TPA*, escolhi o espetáculo *Nunca feche o cruzamento*, pela experimentação na maneira de filmar os atores. Como o *Cennarium* tem objetivos comerciais achei mais coerente a escolha de acordo com a visibilidade do produto e como o *TPA* apresenta questões artísticas acentuadas acredito que seja importante ressaltar o caráter de experimentação.

*Nunca feche o cruzamento* é um espetáculo de escrito para o *TPA* por Lucimar Mutarelli, com direção a adaptação de Renata Jesion e foi encenada por Gilda Nomacce e Lourenço Mutarelli. A peça foi transmitida ao vivo em dezembro de 2010 e representa bastante a atitude experimental do site. O espetáculo tem duração de quinze minutos e mostra a história de uma dominadora que mantém um escritor em uma cela para que ele produza os assuntos que serão moda no mês. Já, *Velha é a mãe*, de Fábio Porchat, com direção de João Fonseca, com Louise Cardoso e Ana Baird, é a história de uma mulher neurótica de setenta anos que acaba de ser abandonada pelo marido.

De fato, o ator só tem sentido em relação ao seus parceiros na cena: é preciso, portanto, anotar como ele se situa diante deles, se o seu jogo é individualizado, pessoal ou típico do jogo do grupo; como ele se inscreve na configuração (o blocking, como se diz em inglês) do conjunto. Como, porém, descrever o gesto por um discurso sem que ele perca toda e qualquer especificidade, todo e qualquer volume, toda e qualquer intensidade, toda e qualquer relação vivificante com o resto da representação? O trabalho do ator compreende-se apenas se for recolocado no

---

<sup>13</sup> Dados do mês de junho de 2012



contexto global da encenação, lá onde ele participa na elaboração do sentido da representação inteira. (PAVIS, 1996: 53-65)

Na peça exibida pelo *Cennarium* há uma predominância de planos abertos e alguns planos médios. Muitas vezes a câmera se aproxima e acompanha o personagem na sua movimentação. Não há a presença de um cameraman no palco, a filmagem é feita de fora da encenação. Não há também uma câmera que passeie pelos detalhes do cenário, objetos de cena ou figurino. A câmera mostra o palco como um todo e dá destaque apenas a coisas mencionadas pelo texto ou usadas em cena pelas atrizes.

Na peça exibida no *TPA* a câmera é usada para criar uma ilusão. Os atores estão deitados no chão e a câmera os filma de cima, de maneira que dá a impressão de que eles estão de fato em pé. Mas essa ilusão permite aos atores alguns movimentos lúdicos como quando a dominadora parece estar levantando o autor pelo cabelo, ou quando ele parece dar voltas no ar, etc. A câmera está posicionada atrás de uma grade onde há diversos objetos de cena pendurados por fios de nylon, dando também a ilusão de que há nesse espaço objetos flutuantes, objetos esses que algumas vezes são usados em cena pelos atores.

Em *Nunca feche o cruzamento* também há uma predominância dos planos abertos, até mesmo por conta da ilusão espacial criada através do posicionamento dos atores e da câmera. Há também legendas em inglês para essa exibição.

O que é interessante de ressaltar nessas duas possibilidades é que no *Cennarium* há uma preocupação em contar a história que já existe nos palcos, e não uma preocupação em contá-la de uma nova maneira ou recriá-la. Já no *TPA* há uma preocupação em inventar novas formas de contar essas histórias, é claro que, como o texto é escrito para o novo meio, nesse caso há maior liberdade de criação.

Se nos palcos a questão da presença do ator já traz à tona uma discussão complexa, no teatro virtual isso ainda se intensifica porque ficamos diante de uma presença mediada. Uma presença real para uns (atores, diretores, cinegrafista etc.) e virtual para outros (espectador online).

O ator de teatro tem, portanto, um estatuto duplo: ele é pessoa real, presente, e, ao mesmo tempo, personagem imaginário, ausente ou pelo menos situado numa "outra

cena". Descrever essa presença é a coisa mais difícil que existe, pois os indícios escapam a qualquer apreensão objetiva e o "corpo místico" do ator se oferece e se retrai logo em seguida. Daí todos os discursos mistificadores sobre a presença de tal ou qual ator, discursos que são, na realidade, normativos ("este ator é bom, aquele não o é"). (PAVIS, 1996: 53-65)

Nas exibições do *Cennarium* os atores não se relacionam com a plateia presente durante a gravação, salvo espetáculos mais interativos como os *stand-up comedies*. Já no *TPA* os atores muitas vezes se relacionam com a própria câmera e nem sempre há uma plateia presencial. Enquanto no *Cennarium* a camera tenta se fazer o menos presente possível, ou seja, tenta dar a impressão de que estamos na plateia de verdade, no *TPA* a sua presença é recorrente em muitos espetáculos, a câmera guia o olhar do espectador muitas vezes de maneira não natural, não pelo óbvio, mas pelos detalhes, pelos planos não esperados pelo espectador.

Sobre a predominância dos planos abertos no teatro online poderia dizer que eles se justificam por dois motivos: 1) porque com o plano aberto é possível preservar em parte a escolha do espectador, ou seja, ele pode direcionar o seu olhar para algumas opções que a cena proporciona. Se a câmera guia inevitavelmente o olhar do espectador, a opção dos planos abertos denota uma tentativa de minimizar esse olhar único. Ao contrário do cinema que assume guiar o olhar do espectador, no teatro online a tentativa é preservar a multiplicidade de olhares que a cena do palco proporciona. 2) a outra questão é que com os planos abertos as histórias se resolvem predominantemente pela *mise-en-scène* e não pelos cortes e as edições cinematográficas.

Neste sentido, a teoria do ator inscreve-se numa teoria da encenação, e, de modo mais geral, da recepção teatral e da produção do sentido: o trabalho do ator sobre si mesmo, em particular sobre as suas emoções, só tem sentido na perspectiva do olhar do outro, portanto do espectador que deve ser capaz de ler os indícios fisicamente visíveis da personagem assumida pelo ator. (PAVIS, 1996: 53-65)

Apesar de distintos, os dois sites abrem novas possibilidades artísticas a serem exploradas. Independentemente do objetivo final, seja ele comercial, artístico, ou os

dois ao mesmo tempo, essas tentativas pioneiras mostram que o teatro se relaciona sim com o seu tempo, sem com isso romper os laços com a tradição e o passado. E a era do pós-humano coloca o espetáculo teatral frente aos recursos digitais que encurtam as barreiras entre as pessoas abrindo com isso uma nova possibilidade de consumo na arte. Possibilidade essa que se estende para outros objetos artísticos, como o exemplo dos filmes de bolso, feito especialmente para dispositivos móveis de pequeno porte.

O teatro feito especialmente para internet ainda está em fase de experimentação, novas formas surgirão, algumas irão permanecer, outras não. Mas, sem dúvida, essas possibilidades têm o poder de criar novas formas de consumo e recepção de cultura, o que coloca o teatro em lugar de atenção às mudanças culturais. E esse lugar de atenção, o não-reposo, o inquietamento, a dúvida e a investigação é, e sempre foi, objeto frutífero nas mãos de artistas.

## 5. Conclusão

Observar as possibilidades de interação do teatro com os novos meios confirma a ideia de que ele é histórico e está inevitavelmente atrelado às mudanças do nosso tempo. Dessa maneira, ele pode, e deve, propor diálogos com a sociedade atual e as novas formas de cultura.

A emergência de novos hábitos culturais não coloca em risco a tradição, apenas permite um diálogo entre os tempos. Tempos esses que por muitas vezes se misturam, perdem os contornos nítidos, mas não se chocam.

O teatro adquiriu ao longo dos anos vários incrementos, recebeu influência do cinema, das artes plásticas, da fotografia, da literatura, da televisão etc. Ganhou iluminação, cenografia, sonorização, legendas, efeitos especiais, projeções, etc. Seria muito inocente achar que a nossa era não causaria reflexos na arte colocada nos palcos.

Será que hoje não poderíamos dizer que o teatro ganha a influência dos *reality shows*, da espetacularização da vida, da vigilância das câmeras espalhadas em todos os lugares, das redes sociais, dos compartilhamentos, da inteligência coletiva, do desterritorialização do mundo virtual, da velocidade da comunicação?

Tanto na era do pós-humano como em outras eras, cabe ao artista se lançar à frente de sua época. E são essas perguntas que o colocam em estado de atenção ao mundo e aos homens. É nesse estado de inquietação que a criatividade dá luz a novas formas e novos pensamentos artísticos. Para arte, ter perguntas mostra-se mais produtivo do que ter respostas.

O que é o teatro online? É teatro? É registro? É híbrido? Há um modo específico de captação de espetáculos que se repete? O teatro online pode, além da divulgação de espetáculos e da democratização da cultura, influenciar as produções teatrais? De que modo? Todas essas são questões relevantes. Por enquanto a resposta é: pode ser. Pode ser teatro, por que não? Pode ser só registro, por que não? Pode ser a criação de uma arte híbrida; a formação de uma nova plateia ou a manutenção da mesma; a criação de novos hábitos; pode ser tudo aquilo que os artistas contemporâneos quiserem que seja.

O teatro online aponta para novos tempos, mas é preciso novas

experimentações por parte dos artistas e do público. A cultura está diretamente ligada ao tempo e à tradição, dessa maneira, ainda é cedo para traçar os rumos do teatro online. Saber como a era do pós-humano virtualiza a cultura merece ainda muitos estudos.

Além da análise artística, de produção e recepção de conteúdo teatral mediado pela internet, um possível desdobramento dessa pesquisa seria uma análise socio-econômica. Entender como o universo virtual disponibiliza de forma mais democrática o acesso à cultura e até que ponto esse acesso digital afasta ou não o público presencial.

## 6. Bibliografia

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. in: Obras escolhidas 1: Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1984.

COSTA FILHO, José da. *Vertigem da presença*. in: Teatro contemporâneo no Brasil. Criações partilhadas e presença diferida. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

DUBOIS, Phillippe. *Um efeito “cinema” na arte contemporânea*. in: Dispositivos de registro na arte contemporânea. Org. Luiz Cláudio da Costa. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

FERNANDES, Silvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo : Perspectiva, 2010.

FRIQUES, Manoel Silvestre. Não sobre o amor: produção de presença e novas mídias na arte contemporânea .In: *O Percevejo*. VOL 3. NUM 1. 2011. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1794/1528>. Acesso em: 07/05/2012

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. São Paulo: Ed. Aleph, 2008.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo : Cosac&Naify, 2007.

LÍRIO, Gabriela. *Cinema e teatro: interfaces*. In: Concinnitas. Revista do Instituto de Artes da UERJ . ANO 12 - VOL. 2 - N. 18 - DEZEMBRO 2011a, pp.55-61.

\_\_\_\_\_. *Teatro e cinema: uma perspectiva histórica*. In: *ArtCultura* 23. Revista de História, Cultura e Arte. Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, jul.-dez. 2011b, pp. 23-34.

MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2007.

PAVIS, Patrice. O ator. In "L'analyse des spectacles; théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma", Col. Fac./Arts du spectacle. Paris; Nathan, 1996, p. 53-65. - Trad. de José Ronaldo Faleiro. Disponível em: [http://www.grupotempo.com.br/tex\\_pavis.html](http://www.grupotempo.com.br/tex_pavis.html), acessado em: 26/06/2012.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2a. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PICON-VALLIN, Béatrice. *Passagens, Interferências, hibridações: o filme de teatro*. in: *A cena em ensaios*. São Paulo: Editora Perspectiva: 2008.

PLOT, Bernadette. Théâtre ou cinéma ? Un enjeu culturel capital pour la première revue du cinéma ? In : *Théâtre à l'écran. CinémAction. Corlet Téléràma*, n.93, 4. Trimestre, 1999.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral, 1880-1980*. Trad. Yan Michalski. 2a. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura da mídia à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

\_\_\_\_\_. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus, 2005.

SODRÉ, Muniz. *Communicatio e espistème*. in: *Antropológica do Espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

## **Lista de Sites**

Cennarium

Disponível em: [www.cennarium.com](http://www.cennarium.com)

Teatro Para Alguém

Disponível em: [www.teatroparaalguem.com.br](http://www.teatroparaalguem.com.br)

Site do Teatro Oficina:

disponível em: [teatroficina.uol.com.br](http://teatroficina.uol.com.br)

Revista Cinética

Disponível em: [www.revistacinetica.com.br](http://www.revistacinetica.com.br)



## 7. Anexos

### I. Entrevista <sup>14</sup> com Renata Jesion, diretora do *Teatro Para Alguém*.

*De onde surgiu a ideia do projeto?*

Na verdade, surgiu de uma inquietação mesmo ao longo de uma carreira. Uma carreira de 20 anos como atriz e 10 anos como diretora teatral. Então, assim, o que que acontece? Ao longo de uma carreira você se depara muitas vezes com sucessos e fracassos. E às vezes você acha que tá produzindo, montando uma peça, que vai motivar as pessoas a irem ao teatro e vai conseguir como artista comunicar algo. Você faz tudo acontecer: você coloca dinheiro, você vai atrás de patrocínio, acha que vai ser um sucesso, é a peça da sua vida e você chega lá, as cortinas se abrem e tem muito pouca gente pra testemunhar aquilo. E vice-versa. Às vezes você faz um espetáculo, que você acha que é entretenimento, ou você acha que pode trazer público, formação de público, bastante gente pra te assistir. E a peça faz um boom. E aí você tem duas mil pessoas pra te assistir, mas são altos e baixos. Acredito que pra todo artista, dentro de todos os gêneros artísticos. Então teve um momento que eu falei, puxa, é tão necessário estar em cena, comunicar, o teatro é uma arte tão viva que a gente necessita de testemunhas? Já que é vital pra mim, eu vou continuar encenando tudo que eu preciso dentro da sala da minha casa pra quem quiser assistir, onde quer que essa pessoa esteja. Então a gente começou a brincar com isso. Daí veio a idéia do Teatro Para Alguém. E aí foi bacaníssimo porque a gente descobriu que a gente fazia, a gente faz, né, desde o começo, tudo é transmitido ao vivo. No começo a gente falava: - A gente não se importa quantas pessoas estão assistindo, a gente tá fazendo pra ser visto por alguém! E a gente descobriu que as pessoas, de fato, entravam naquela hora, naquele dia, pra ver ao vivo acontecer, diante de uma peça, de um novo autor, reconhecido ou desconhecido. O número extrapolava: mil acessos, dois mil acessos. E aí a gente falou: - Puxa, que bacana! Eu acho que é isso. O objetivo do site é democratizar a cultura. Por isso a nossa história de sempre ser gratuito. Nunca será cobrado. A gente quer chegar ao espectador/internauta que não tem a possibilidade de estar aqui no momento que está acontecendo a peça. A gente eterniza tudo, a gente posta tudo no site depois e também continua gratuito. Tanto aquele que não tem condições geográficas ou financeiras, a gente inclui de qualquer forma.

*Exibir online é uma coisa, mas fazer uma peça pensada para ser online é outra coisa, né?*

A gente mistura realmente as linguagens, do teatro com o cinema. Não é um registro teatral. Longe da gente querer fazer isso. Se fosse isso, acho que as dificuldades

---

<sup>14</sup> entrevista realizada em 04/10/2011 via skype

seriam bem poucas. Aumenta bastante a dificuldade quando a gente pensa que a gente quer transmitir uma peça diante de uma mistura de linguagens, para um novo veículo. Então é uma terceira forma de se ver, de se fazer cinema-teatro ou teatro-cinema ou qualquer que seja esse nome que a gente não tem ainda ele rotuladamente.

*Vocês tem um grupo fixo que faz as peças e sempre se repete, ou vocês convidam atores de acordo com as necessidades dos novos trabalhos?*

Então, na verdade isso começou agora o Grupo Teatro Para Alguém. Não se tinha. Era eu e o Nelson Kao como idealizadores, Lucas Pretti, um ator jornalista, totalmente engajado dentro do mundo virtual e, enfim, algumas outras pessoas que perambulavam também. Só que agora a gente formalizou esse grupo, o Grupo Teatro Para Alguém pra se aprofundar na pesquisa. Porque a gente tá saindo fora de uma coisa que no começo era muito difícil, a pesquisa da mistura de linguagens do teatro, do cinema, e como movimentar essa câmera, como descobrir o olhar do espectador. Como descobrir a câmera sendo um dos atores. Agora a gente já tá um passo adiante. E pra gente poder se aprofundar e realmente dar esse passo adiante, a gente agora tá buscando, além do espaço, porque tudo acontecia no Teatro Para Alguém, na sede do Teatro Para Alguém que é a sala da minha casa, agora a gente tá em busca desse não-espaço. Então a próxima brincadeira nossa, a próxima pesquisa, que já tá dando muita água na boca, é uma peça do Sérgio Roveri, que não foi escrito pra gente, é um dos primeiros textos dele. Sérgio Roveri é um autor premiado, tem formação como jornalista, novo dramaturgo. A gente pegou esse texto dele chamado Vozes Urbanas, que são 5 monólogos, e a gente faz, ao mesmo tempo, acontecer em vários espaços, ou seja, existe a plateia presencial, que ela escolhe a locação que ela quer estar. A gente distribui a plateia presencial entre 3 espaços. Essa plateia presencial assiste a parte da peça presencialmente. Quando o ator sai de cena ele passa a ver através de um telão. Nesses 3 espaços tem um telão, uma projeção desse material que está sendo gravado. E esse ator caminha pelas imediações daquele espaço que ele tava interno, aí já vai pro lugar externo. Um desses personagens vai parar dentro de um carro. Nesse carro acontece parte da peça, as pessoas continuam vendo por um telão.

*Carro em movimento mesmo, na rua?*

Era pra ser em movimento, mas ainda não existe a internet que possa acompanhar esse carro em movimento. E aí, a brincadeira é: a gente tá estacionando esse carro numa rua onde a gente tem a impressão que o carro está em movimento porque os outros carros estão em movimento. E a gente tem um VJ que ele insere imagens durante, então, dá a impressão maior ainda que este carro está em movimento. Um desses personagens sai do carro e entra numa outra locação que é um bar cenografado, que está uma outra parte dos espectadores. Enfim, quem tá na internet assiste a tudo.

*Depois esse espetáculo que foi ao vivo fica disponível online no site?*

Fica, depois ele fica.

*Esse é o próximo espetáculo de vocês, o Vozes Urbanas?*

Exatamente. Então, como a gente tem caminhado na pesquisa, querendo se aprofundar, a gente formou um grupo de nove pessoas. Mas, te respondendo aquela pergunta que você fez inicialmente, todos esses atores que fizeram parte desse esquete, de peças, seja do Corpo Estranho, que é uma anti-novela que a gente faz, sejam peças de um minuto e meio, quem faz esse casting sou eu junto com o Nelson e junto com algumas outras pessoas que também acabam avaliando um pouco e me ajudando. Mas sempre pensado: - essa dramaturgia, esse texto tem cara do ator tal, vamos convidar?

*Vocês são bem abertos à participações, né?*

Sim, tudo foi feito dessa forma.

*Peças ficam em cartaz de quinta a domingo, um horário, nessas peças online vocês fazem uma exibição online ou vocês repetem aquela peça ao vivo algumas vezes?*

Na verdade, a gente não repetia, a gente fazia só um dia, nunca ficou de quinta a domingo. A gente marca, sai nos guias, nas reportagens.

*Sai nos guias de teatro normalmente?*

Sai o endereço, o www. No impresso sai o endereço do site, o horário e o dia. E se, por exemplo, são peças de um minuto e meio agora, como a gente tem feito bastante, a gente tem feito três vezes seguidamente. Se é uma peça curta, até cinco minutos, também a gente consegue repetir, mas senão a gente não repete, a gente brinca com a história do que é o teatro. Você quando vai ao teatro, você não chega na hora você não vai assistir a peça. A peça é naquela hora, você tem que voltar no dia seguinte. O nosso voltar no dia seguinte é a publicação.

*E você tem ideia de qual o número de acessos ao site, isso tá crescendo, é possível saber isso?*

É possível, a gente tem o google analytics. O google analytics mostra pra gente tudo. Mostra quantas pessoas entram por dia, quanto tempo elas ficam, quantas pessoas de cada cidade, estado e país nos assistem. A gente uma média de 40, 50 mil acessos mensais. No começo pra gente era bastante, hoje a gente gostaria que fosse muito mais. Mas a gente realmente não tem como ir além disso enquanto a gente não tiver um patrocínio. A gente não tem como fazer a publicidade devida que o site merece.

Então a gente acaba não conseguindo ultrapassar esse número de acessos nesse momento.

*E vocês tem um público maior em São Paulo de onde vocês são ou isso é bem dividido?*

Não, a gente tem um público bem maior em São Paulo, segunda cidade Rio de Janeiro, terceira Belo Horizonte, as principais capitais, né? Aí depois vai diminuindo, mas a gente é visto por gente que a gente nem imagina. Aí depois a gente começa a perceber que alguns países onde tem bastante brasileiro a gente também é muito visto. Argentina, a gente também é bastante visto nos Estados Unidos, é bastante visto na Espanha. E é claro, Japão tem acesso? Tem acesso, mas é muito pouco. É muito divertido de saber que você chega lá também, é global.

*Eu vi também que vocês fazem parcerias com novos núcleos de dramaturgia. Isso é bem legal porque vocês estão incentivando a criação de uma dramaturgia feita pra internet.*

Exatamente. Então, assim, por exemplo, essa parceria que você tá dizendo que é do SESI, o que a gente fez? Desde o primeiro ano, como no site existe também essa preocupação em cima da dramaturgia, a gente resolveu convidar um grupo de dramaturgos que se formam anualmente no SESI, que é muito interessante. Mais de duas mil pessoas se inscrevem, no final ficam duzentas, depois mais uma outra seleção que ficam só doze. Os doze autores tem aula de dramaturgia durante um ano, não sei se é um ano ou um ano e meio. Eles tem aula com a Marici Salomão, uma grande dramaturga e professora de dramaturgia. Quando eles acabam o curso o primeiro trabalho profissional é o convite do Teatro Para Alguém. Eles tem que escrever uma peça para o Teatro Para Alguém no formato que a gente pede na ocasião. Dessa vez a gente pediu peças de um minuto e meio. Fácil. Aí eles viram que era mais difícil ainda quando você tem que conseguir sintetizar em um minuto e meio tudo aquilo que você tem pra dizer numa história de começo, meio e fim. Mas foi uma experiência incrível o trabalho, tá postado.

*Não foi a primeira turma?*

Terceira turma. A primeira turma eram peças de até 10 minutos, a segunda também, a terceira um minuto e meio. Essas três turmas estão publicadas no Teatro Para Alguém. Se você for no Todas as Peças você consegue ver tudo.

*Como foi a reação da classe artística porque muita gente pode ver isso de uma maneira negativa, levar o teatro pra internet, tirar o público do teatro, como foi a reação de quem trabalha com teatro, que talvez não tenha a menor ideia de como é um teatro pela internet?*

No começo, no começo mesmo, nos 3 primeiros meses, muita gente da classe artística torceu o nariz falando: - Como assim, a gente já tem os teatros vazios! Agora com o teatro virtual que a gente não vai ter público mesmo. Demorou um pouco as pessoas a entenderem que a gente queria fazer exatamente o contrário, que era um novo veículo, uma nova possibilidade de continuar a fazer teatro. E quem vai ao teatro não vai deixar de ir ao teatro por causa disso.

*Essa é uma questão importante.*

E eu acredito nisso até hoje, tanto é que as pessoas não deixam de ir ao teatro para assistir no teatro para Alguém. O grande exemplo é O Doido que tá no Teatro para Alguém, O Doido do Elias Andreato. O Elias Andreato nos procurou querendo estar ao mesmo tempo que eu estou no Eva Herz, um teatro aqui de São Paulo, dentro da livraria cultura, ao mesmo tempo eu quero estar no Teatro para Alguém. E eu falei pra ele: - Superbacana! E você vai ver que você não vai tirar o seu público de dentro da sala de teatro. E assim foi. Aquilo que eu te falei no começo. Quem assistia eram pessoas que não podiam estar presentes presencialmente aqui em São Paulo. Muito pouca gente deixa de ir. É muito diferente, eu sei que é muito diferente ver o ator vivo ali na sua frente e diante de uma tela de computador. Mas é uma nova forma de se fazer teatro. No começo as pessoas falavam: - poxa, como assim? Mas logo depois a gente começou a receber muito e-mail de atores, diretores, dramaturgos, que pediam pra que a gente convidasse eles.

*E vocês foram até indicados ao prêmio Shell e isso já dá uma credibilidade na classe artística. E pra preparar esses espetáculos é necessário alguma mudança? Talvez você não possa ter espetáculos com muitos atores por uma questão de filmagem e isso limite um pouco, ou, sei lá, o tamanho dos espetáculos. Eu vi que vocês tem espetáculos divididos em capítulos.*

Então, na verdade, isso era no início do site. O youtube não permitia que você colocasse uma peça, um vídeo, em alta definição por mais de dez minutos. Hoje isso caiu. Então lá atrás a gente definia, a gente resolvia, colocar em atos. E a gente escolhia pro espectador que ele poderia parar em tal momento. Sempre a gente se aproximava desses dez minutos e escolhia esse momento de pausa pra ele. E a gente dividia em atos. hoje a gente não precisa mais fazer isso, mas, ao mesmo tempo, a gente percebe que as peças longas não são bem-vindas dentro da internet. Posso estar falando isso agora, posso estar me contradizendo amanhã. Nem sei se é uma coisa que eu concordo. Eu concordo porque eu vejo através do google analytics que as pessoas não tem a paciência de ficar frente ao computador por 50 minutos, 1 hora e meia. O tempo é outro e você compete com outras coisas. Se o computador tá no trabalho, se o computador tá dentro da sua casa, se você tem filhos, se você tem uma televisão ligada, enfim, você compete com outras coisas. É muito fácil da pessoa deixar o

computador. Por isso a brincadeira nesse momento é de fazer coisas muito curtas. A gente também tá testando isso. É isso que o espectador quer ver? Peças de um minuto e meio? Peças de três minutos? Ele também quer ver pelos celulares, então vamos estar no celular também. Isso a gente incorpora. A gente não consegue ainda fazer ao vivo. Mas tá postado e o site tá preparado também pra ser visto também pelo celular 3G.

*E qual equipamento que vocês usam na filmagem? Vocês usam câmera profissional ou vale qualquer coisa?*

A gente, na verdade, desde o início a gente usa uma câmera EX1 Panasonic, que é uma câmera digital, mas uma câmera profissional. E agora a gente tem uma câmera chamada 5D que é uma câmera fotográfica que filma, muita gente tem usado bastante pra publicidade, é uma câmera muito legal. A gente tem essas duas câmeras, a gente tem que sempre escolher uma dessas câmeras pra fazer a transmissão ao vivo porque é tudo em plano sequência. A gente não tem muito equipamento, a gente tem um equipamento básico pra que a gente consiga fazer isso por enquanto. Por isso a necessidade de patrocínio pra que a gente possa crescer tecnicamente, tecnologicamente. A gente tá num momento super difícil do Teatro Para Alguém. Você perguntava: - Vocês fazem semanalmente? Mensalmente? No começo a gente fazia, uma minipeça a cada quinze dias, uma peça mensal, e quatro... a gente fazia seis produções acontecerem em um mês. A gente fazia quatro episódios do Corpo Estranho, do Mutarelli, a gente fazia uma peça na íntegra, uma peça, seja lá 50 minutos, 1 horas, 2 horas. E uma minipeça de até 10 minutos. Agora a gente tem feito muito pouca coisa porque a gente não tem mais verba nenhuma e a gente precisa dar um passo grande agora tecnológico que a gente não tá conseguindo.

*Por isso a necessidade de um patrocínio para dar continuidade à pesquisa?*

Exatamente. Fazer o que a gente já sabe fazer, a gente quer continuar? Quer. Mas também pra quê? Tem que ser bacana pra gente no sentido de pesquisa, de aprofundamento, a gente não é um site comercial, embora a gente gostaria que todos os artista fossem remunerados. Agora, a gente não tem como, a gente chama pessoas falando: - Queremos que você participe muito do nosso Teatro Para Alguém, mas a gente não tem verba, é possível? Os artistas falam: - É, eu quero estar nesse veículo. Aí vocês pegam os velhacos e é muito bacana. A Míriam Mehler, o Vitorio Petrini, essas pessoas que fizeram algumas produções no Teatro Para Alguém são pessoas que mal sabem, mal entram na internet. A Míriam é bonitinha ela me manda e-mails dizendo: - Olha, eu mal escrevo e-mail, hein! Presta atenção, olha quem você está chamando! E no final da produção ela fala: - Que bacana, eu quero fazer mais! Eu quero estar mais dentro desse veículo, cada vez mais.

*Eu tinha questionado sobre o porquê de se fazer teatro online e não no palco, mas na*

*verdade é uma outra pesquisa.*

Exatamente, é um outro espetáculo, é uma outra pesquisa. E a gente também tem o desejo de que todas essas peças que acontecem aqui, as peças mais acessadas, as peças que nos dá o maior prazer, não só na encenação, mas que a gente chega a se aprofundar na pesquisa, a gente tem vontade de colocar em um teatro convencional. Só que, ao mesmo tempo, com transmissão ao vivo todos os dias durante a temporada.

*Isso ainda não foi feito, né?*

Não, é um desejo. Porque a gente tem que tomar cuidado com o que a gente defende também. Por exemplo, se a gente faz isso acontecer, é bacana, é legal. Mas não é registro teatral então eu não quero essa câmera fora do palco, eu preciso dessa câmera dentro do palco. Quanto que o espectador presencial quer ver esse câmera-man no palco? Ele tem que ser invisível ou visível? Então isso também faz parte da pesquisa.

*Mesmo com todas essas dificuldades é mais fácil financeiramente fazer transmissões online do que bancar uma temporada no palco?*

Claro. Quantas vezes eu não tive que cancelar espetáculo. E eu tive que cancelar espetáculo pagando a produtora, o bilheteiro, a locação do teatro, o iluminador que foi até lá, o sonoplasta que foi até lá trabalhar. Então você se depara com essa dificuldade. Você produz a cenografia, o figurino, todas as pessoas em torno e a peça não acontece, é muito mais difícil. Quando a gente fala nessa dificuldade teatral, fala também nessa dificuldade cinematográfica, por isso que a gente defende o Teatro Para Alguém com unhas e dentes. Existe essa facilidade sim, a gente não precisa de nada se a gente não quiser. Eu preciso nesse momento de patrocínio, desde o começo, é claro, para que o artista seja valorizado. Pra que a tecnologia continue crescendo de acordo com a nossa pesquisa. Mas, é possível fazer do jeito que a gente faz, falando para as pessoas virem aqui colaborar com a nossa pesquisa, o artista também quer estar nesse veículo. Quando eu falo na dificuldade cinematográfica é: hoje em dia você preenche um edital de audiovisual ou de teatro e aí você é contemplado com um baixíssimo orçamento. Vamos supor, falando de cinema, 1 milhão, 2 milhões. Aí você tem dois milhões pra fazer o filme, você faz o filme. Você só executa, você consegue montar o filme. O segundo passo é divulgar o filme, onde você não tem mais esse dinheiro pra divulgar. O terceiro passo é a distribuição, você não tem como distribuir pra milhares de salas porque não é uma mega produção. E o filme é super bacana, como eu vi um agora, e é distribuído em cinco salas. Ele vai sair de cartaz durante quinze dias, um mês. Quantas pessoas viram? Se a gente fizer uma soma de número de salas e lugares que comportam em cada sala, dá cinco mil pessoas, dez mil pessoas. Ou seja, a gente tem quarenta mil acessos mensais. A gente se exhibe com isso falando: - olha que bacana, a gente tá conseguindo democratizar a cultura mesmo.

*E com esses três anos de experiência que você já tem do site e da pesquisa, o que você acha do teatro convencional? Ainda há espaço para o teatro convencional? Ou realmente a obra de arte é reprodutível e o teatro tem que caminhar nesse sentido de se tornar algo mais acessível?*

É claro que ainda há espaço e que se tenha esse espaço. Que o teatro convencional nunca morra. Eu quero estar muito no teatro convencional. Isso é uma nova forma de se fazer teatro, é um outro veículo, é uma nova forma de se assistir teatro. O teatro convencional não está em baixa. É uma pena que a gente esteja passando por um momento onde o, não falando mal, o stand-up comedy, o teatro de entretenimento, os musicais, onde só chega pro espectador que isso é teatro. Claro que você tem vários musicais bacanas, stand-up comedies bacanas, mas não é só isso. Às vezes a gente vê grandes pérolas, só que não são vistas por ninguém, porque essa produção não tem dinheiro pra divulgar, porque não conseguiu edital tal, porque não tem nenhuma pessoa que trabalha numa grande emissora. Nesse sentido que você fala: - Que pena! Mas que exista sim, pra sempre, o teatro convencional

*E você acha que essa iniciativa de vocês já contagiou outros grupos e outros movimentos paulistas de teatro, que eles passam agora a olhar a internet de uma outra maneira?*

Passam a olhar a internet e o teatro virtual de uma outra maneira. Quanto a plantar essa semente pra outros grupos eu ainda não vi ninguém colocando a cara pra bater. Porque tem algumas vezes que você fala: - puta, dá pra não publicar isso? Deu tudo errado! Tá muito ruim, tudo tá ruim! E aí um dos nossos dogmas é: não, não dá, a gente fez ela acontecer, a gente divulgou ela, chamou os artistas, a gente pesquisou, a gente tem que publicar. Então amanhã um produtor, um cara que faz casting, um diretor vê e fala: - Esse ator é um bosta! Esse diretor é ruim. A gente tá dando a cara pra bater no modo de fazer teatro dessa forma. Enfim, a gente sabe da existência de outros grupos. Só que eles vão para um outro lado. A gente tem uma preocupação dramatúrgica, o texto, contar história, a gente quer contar história. Lá não, o texto é um pretexto, a brincadeira online tá num outro patamar. Não to falando que é maior ou menor, mas outro. Num outro patamar não, numa outra linha. Mas é claro que existe essa coisa de terem outros grupos ao mesmo tempo. Você entrevistou o Cennarium, eu acho que é uma outra coisa.

*No caso deles é somente registro e comercialização.*

No começo do Cennarium, depois de um ou dois anos que a gente já estava com o site, muita gente procurou a gente dizendo que tinha mais um site. Que legal, que bacana, é pra acontecer isso mesmo. Diziam - A gente tem que entrevistar vocês dois. Pode entrevistar, mas são duas coisas completamente diferentes.



*Eles tem uma outra maneira. Tem um lado que é parecido, que é querer popularizar e levar onde não chega, a pessoas que não tem acesso. Mas não tem o lado da pesquisa teatral, da pesquisa de linguagem, é somente comercialização mesmo.*

E é pago.

*Sim, é pago, é uma empresa. não é um grupo de teatro exibindo suas peças.*

Quem compõe o quadro são três empresários.

*E eu até perguntei se eles eram atores. Eles não são atores, nunca foram. Falaram que são amantes do teatro, que sempre amaram o teatro, mas não são pesquisadores de teatro. E pra vocês, quais são as suas expectativas daqui pra frente?*

A gente tem preenchido todos os editais, sem deixar passar nenhum. Pra que a gente amanhã não reclame que a gente é o patinho feio da história. Pelo contrário, a gente é um pato bonito, mas sem dinheiro. Então a gente tá preenchendo todos os editais, a gente tem todas as leis aprovadas e realmente só falta a empresa entender que assim como a gente democratiza a cultura, eles também podem democratizar da melhor forma possível a marca deles. Só que existe uma dificuldade deles entenderem isso, por ser muito novo. A gente tá nessa empreitada agora, tentar convencer os empresários de que pode ser muito bacana eles associarem a marca deles a um site cultural, sendo de teatro ou outro gênero artístico. E eu espero que isso aconteça muito rapidamente, a gente tá nesse movimento mesmo de entre-safras. Quietinho, fazendo muito pouca coisa, porque a gente não consegue agora fazer muito mais porque a gente precisa dar esse passo na pesquisa tecnicamente, e tecnologicamente.

## II. Entrevista<sup>15</sup> com Cleston Teixeira, diretor de conteúdo do *Cennarium*<sup>16</sup>

*De onde surgiu a idéia do site? Algum dos empreendedores desse projeto já tinha envolvimento com teatro?*

Os primeiros empreendedores são amantes do teatro, mas não tinham envolvimento direto com a atividade.

*Qual é o objetivo do projeto? Há uma intenção que caminha no sentido de formação de novas platéias para o teatro tradicional também? Ou vocês acham que são públicos distintos? Ou seja, o público que assiste teatro online não tem acesso ao teatro físico, seja por questões territoriais ou financeiras, ou qualquer outra.*

O objetivo básico é um trabalho de difusão e popularização do teatro através da tecnologia da internet. Acredito que os públicos são coincidentes. A internet pode ampliar a frequência física e realimentar a audiência virtual.

*Qual é o critério para a escolha das peças a serem exibidas? É necessário que seja um projeto de sucesso de bilheteria, ou vocês também fazem as próprias apostas em peças que consideram relevantes?*

O primeiro critério é de qualidade. As apostas são constantes mesmo porque estamos iniciando um projeto pioneiro que tem que explorar todas as possibilidades.

*Qual é, em média o número de acessos ao site? Há alguma pesquisa que mostre em dados o crescimento, ou não, da página? E como foi a aceitabilidade da classe artística mediante uma forma tão inovadora de vender as peças?*

Duas perguntas bem complexas. O número de acessos ao site responde ao trabalho de divulgação que é feito. Na época de lançamento quando houve uma campanha nas TVs Abertas e na grande imprensa, os acessos foram significativos. Atualmente estamos preparando um novo lançamento.

No início a resistência era grande pois as companhias imaginavam uma grande interferência no espetáculo, que as peças seriam transformadas em programas de TV.

---

<sup>15</sup> Entrevista realizado por e-mail em novembro de 2011.

<sup>16</sup> O entrevistado esclarece que as respostas que tenham caráter opinativo, são de sua exclusiva responsabilidade, não configurando posição da Cennarium ou de qualquer um de seus outros diretores ou acionistas.

Ao longo do tempo e com a demonstração de que a Cennarium não interfere na iluminação, nem no andamento do espetáculo e nem mesmo na relação palco/platéia, a aceitação foi se transformando. Hoje muitas companhias nos procuram para as gravações, tanto no que se refere ao acervo como na comercialização.

*Qual o tipo de peça mais procurada pelo público?*

A audiência é semelhante à bilheteria dos teatros. Há uma preferência pelas comédias, standups e espetáculos infantis. Os dramas que apresentem artistas reconhecidos do teatro e televisão também têm boa aceitação.

*Como é acesso e a repercussão do site fora do país?*

A estatística fornecida pela plataforma de exibição do site aponta que nossos espetáculos já foram assistidos por pessoas em mais de 90 países. Além dos brasileiros espalhados pelo mundo, há um sensível interesse pelo que é feito no teatro brasileiro, nos ambientes acadêmicos e técnicos em todo o mundo.

*Qual é o público-alvo da empresa? Atores? Não-atores? Pessoas que estão fora do eixo Rio-São Paulo?*

O nosso objetivo é atingir todas as faixas de consumidores tanto locais como nacionais e internacionais. A interação pela web ao mesmo tempo foca e amplia essas faixas.

*Qual o equipamento utilizado nas filmagens? E quem edita os vídeos? Há uma supervisão do diretor de cada peça?*

Estamos operando com uma Unidade Móvel full HD, com capacidade para 12 câmeras, sistema de áudio HF 5.1. As peças são editadas ao vivo e as câmeras são gravadas em paralelo para pós-produção off-line. Os diretores e seus assistentes são convidados a participar das gravações, mas nosso sistema inclui a avaliação da peça e a montagem de um plano de cortes prévio que garanta o fiel acompanhamento do espetáculo.

*É necessário fazer algum tipo de modificação nos espetáculos para que eles se adaptem ao vídeo?*

Não. Nossa estrutura se adapta às condições dos espetáculos e dos teatros.

*É sabido que estamos na Era da convergência onde arte e tecnologia nunca estiveram tão próximas. Nesse sentido, é muito importante pensar o teatro como uma arte que se renova e se transforma também. É possível, com a experiência do*

*Cennarium, traçar algum panorama do teatro frente a um mundo onde a obra de arte é reproduzível? Há ainda espaço para o teatro convencional?*

Sempre haverá espaço para o teatro, para a dança, a música... a relação entre o ator e o espectador, o bailarino e o público, o músico e sua plateia. A luta dos novos meios de difusão da arte é encontrar o seu espaço no gosto das pessoas e aproveitar o novo conhecimento para ampliar horizontes.

*Quais são as expectativas e os projetos daqui pra frente?*

Esta é uma iniciativa em “start up” como gostam de falar os homens de marketing. Estamos no rumo da consolidação da nossa relação com o mercado e com o meio cultural. Estamos construindo o maior acervo do teatro brasileiro em alta qualidade, e desenhando um banco de dados e imagens que ainda precisa de apoio para sua configuração.

Os sonhos de nossos empreendedores e da equipe, não param, desde o caminho natural para a música, a dança, até o serviço de conteúdo em Artes e Espetáculos, e o desenvolvimento de uma área do Conhecimento que envolva palestras e outras interações de conteúdo.